PROGRAMA

PENTRU LIMBA ŞI LITERATURA ROMÂNĂ

EXAMENUL DE BACALAUREAT

Aprobată prin O.M.E.C.I. nr. 5204 / 23.09.2009
2009-2010

I. STATUTUL DISCIPLINEI DE EXAMEN

Limba şi literatura română ocupă un loc important în structura examenului de bacalaureat, prin ponderea sa reflectată în prezenţa celor două forme obligatorii de evaluare a performanţelor: în competenţele lingvistice de comunicare orală în limba română şi în competenţele generale şi specifice formate pe durata învăţământului secundar superior, liceal – în proba scrisă, probă comună pentru toate filierele, profilurile și specializările.

Curriculumul liceal, care stabileşte *principiul studierii limbii şi literaturii române din perspectivă comunicativ-funcţională*, pune accent pe **latura formativă a învăţării**, fiind centrat pe *achiziţionarea de competenţe*, fapt care a determinat precizarea, în programa de bacalaureat, a competenţelor de evaluat şi a conţinuturilor din domeniile: **A. literatura română, B. limbă şi comunicare.**

Proba scrisă vizează competenţele de receptare şi de producere a mesajelor scrise (inclusiv a unor mesaje care transpun în scris strategii şi reguli de exprimare orală).

Evaluarea performanţei în competenţele lingvistice de comunicare orală în limba română se aplică în receptarea mesajelor orale şi scrise şi în producerea unor tipuri de discurs (descriptiv, informativ, narativ, argumentativ) exersate în cadrul învăţământului liceal.

II. COMPETENŢE DE EVALUAT

Prin susţinerea examenului de bacalaureat la această disciplină, elevul va trebui să facă dovada următoarelor competenţe dobândite în ciclul inferior şi în cel superior de liceu (clasele a IX-a – a XII-a), corelate cu anumite conţinuturi parcurse în cele două cicluri liceale:

1. Utilizarea corectă şi adecvată a limbii române în diferite situaţii de comunicare

Competenţe specifice	Conţinuturi asociate
1.1. Utilizarea adecvată a strategiilor şi a regulilor de exprimare orală în monolog şi în dialog, în vederea realizării unei comunicări corecte, eficiente şi personalizate, adaptate unor situaţii de comunicare diverse	– reguli ale monologului (contactul vizual cu auditoriul; raportarea la reacţiile auditoriului), tehnici de construire a monologului; tipuri: povestire/ relatare orală, descriere orală, monolog informativ, monolog argumentativ, exprimarea orală a reacţiilor şi a opiniilor privind texte literare şi nonliterare, filme, spectacole de teatru, expoziţii de pictură etc.; adecvarea la situaţia de comunicare (auditoriu, context) şi la scopul comunicării (informare, argumentare / persuasiune etc.) – reguli şi tehnici de construire a dialogului (atenţia acordată partenerului, preluarea/ cedarea cuvântului la momentul oportun, dozarea participării la dialog etc.); tipuri: conversaţia, discuţia argumentativă, interviul (interviul publicistic, interviul de angajare); adecvarea la situaţia de comunicare (partener, context etc.) şi la scopul comunicării (informare, argumentare / persuasiune etc.); argumentare şi contraargumentare în dialog. – stilurile funcţionale adecvate situaţiei de comunicare – rolul elementelor verbale, paraverbale şi nonverbale în comunicarea orală: privire, gestică, mimică, spaţiul dintre persoanele care comunică, tonalitate, ritmul vorbirii etc. – ascultare activă

Competenţe specifice	Conţinuturi asociate
	– stilurile funcţionale adecvate situaţiei de comunicare – rolul elementelor verbale, paraverbale şi nonverbale în comunicarea orală: privire, gestică, mimică, spaţiul dintre persoanele care comunică, tonalitate, ritmul vorbirii etc. – ascultare activă
1.2. Utilizarea adecvată a tehnicilor de redactare şi a formelor exprimării scrise compatibile cu situaţia de comunicare în elaborarea unor texte diverse	– reguli generale în redactare (structurarea textului, adecvarea la situaţie, adecvare stilistică, aşezare în pagină, lizibilitate) – relatarea unei experienţe personale, descriere, povestire, argumentare, ştiri, anunţuri publicitare, corespondenţă privată şi oficială; cerere, proces-verbal, curriculum vitae, scrisoare de intenţie – exprimarea reacţiilor şi a opiniilor faţă de texte literare şi nonliterare, argumentare, rezumat, caracterizare de personaj, analiză, comentariu, sinteză, paralelă, eseu structurat, eseu liber/ nestructurat – modalităţi de indicare a bibliografiei, normele citării – normele limbii literare la nivelurile: ortografic şi de punctuaţie, morfosintactic, lexico-semantic, stilistico-textual
1.3. Identificarea particularităţilor şi a funcţiilor stilistice ale limbii în receptarea diferitelor tipuri de mesaje/ texte	– limbaj standard, limbaj literar, limbaj colocvial, limbaj popular, limbaj regional, limbaj arhaic; argou, jargon – expresivitatea în limbajul comun şi în limbajul poetic
1.4. Receptarea adecvată a sensului / sensurilor unui mesaj transmis prin diferite tipuri de mesaje orale sau scrise	– texte literare (proză, poezie, dramaturgie); texte nonliterare, memorialistice, epistolare, jurnalistice, juridic-administrative, ştiinţifice, argumentative, mesaje din domeniul audio-vizualului – sens denotativ şi sensuri conotative – elemente care înlesnesc sau perturbă receptarea: canalul, codul, contextul – ficţiune, imaginaţie, invenţie; realitate, adevăr; scopul comunicării: informare, delectare, divertisment etc.; reacţiile receptorului: cititor, ascultător
1.5. Utilizarea adecvată a achiziţiilor lingvistice în producerea şi în receptarea diverselor texte orale şi scrise, cu explicarea rolului acestora în construirea mesajului	– componentele şi funcţiile actului de comunicare – niveluri ale receptării şi producerii textelor orale şi scrise: fonetic, ortografic şi de punctuaţie, morfosintactic, lexico-semantic, stilistico-textual, nonverbal şi paraverbal – normele limbii literare la toate nivelurile: fonetic, ortoepic, ortografic şi de punctuaţie, morfosintactic, lexico-semantic, stilistico-textual – tipuri textuale şi structura acestora: narativ, descriptiv, informativ, argumentativ – rolul verbelor în naraţiune; rolul adjectivelor în descriere – rolul formulelor de adresare, de iniţiere, de menţinere şi de închidere a contactului verbal în monolog şi în dialog

2. Utilizarea adecvată a strategiilor de comprehensiune şi de interpretare, a modalităţilor de analiză tematică, structurală şi stilistică în receptarea textelor literare şi nonliterare

Competenţe specifice	Conţinuturi asociate
2.1. Identificarea temei şi a modului de reflectare a acesteia în textele studiate sau în texte la prima vedere	– temă, motiv, viziune despre lume – modul de reflectare a unei idei sau a unei teme în mai multe opere literare, aparţinând unor genuri sau epoci diferite sau unor arii culturale diferite
2.2. Identificarea şi analiza principalelor componente de structură, de compoziţie şi de limbaj specifice textului narativ	– particularităţi ale construcţiei subiectului în textele narative; particularităţi ale compoziţiei în textele narative: incipit, final, episoade/ secvenţe narative, tehnici narative; construcţia personajelor; modalităţi de caracterizare a personajului; tipuri de personaje; instanţele comunicării în textul narativ; tipuri de perspectivă narativă; specii epice: basm cult, nuvelă, roman; registre stilistice, limbajul personajelor, limbajul naratorului; stilul direct, stilul indirect, stilul indirect liber
2.3. Identificarea şi analiza principalelor componente de structură şi de limbaj specifice textului dramatic	– particularităţi ale construcţiei subiectului în textul dramatic – particularităţi ale compoziţiei textului dramatic – modalităţi de caracterizare a personajelor; registre stilistice, limbajul personajelor, notaţiile autorului – specii dramatice - comedia; o operă dramatică postbelică – creaţie dramatică şi spectacol – cronica de spectacol, discutată în relaţie cu textul dramatic şi punerea în scenă a acestuia (pentru proba orală)
2.4. Identificarea şi analiza elementelor de compoziţie şi de limbaj în textul poetic	– titlu, incipit, relaţii de opoziţie şi de simetrie, elemente de recurenţă: motiv poetic, laitmotiv, simbol central, idee poetică – sugestie şi ambiguitate – imaginar poetic, figuri semantice (tropi); elemente de prozodie – poezie epică, poezie lirică – instanţele comunicării în textul poetic
2.5. Compararea unor viziuni despre lume, despre condiţia umană sau despre artă reflectate în texte literare, nonliterare sau în alte arte	– viziune despre lume, teme şi motive, concepţii despre artă; – limbajul literaturii, limbajul cinematografic, limbajul picturii; limbajul muzicii (pentru proba orală)
2.6. Interpretarea textelor studiate sau la prima vedere prin prisma propriilor valori şi a propriei experienţe de lectură	– lectură critică: elevii evaluează ceea ce au citit; lectură creativă: elevii extrapolează, caută interpretări personale, prin raportări la propria sensibilitate, experienţă de viaţă şi de lectură

3. Punerea în context a textelor studiate prin raportare la epocă sau la curente culturale/ literare

Competenţe specifice	Conţinuturi asociate
3.1. Identificarea şi explicarea relaţiilor dintre opere literare şi contextul cultural în care au apărut acestea	– trăsături ale curentelor culturale/ literare reflectate în textele literare studiate sau în texte la prima vedere
3.2. Construirea unei viziuni de ansamblu asupra fenomenului cultural românesc, prin integrarea şi relaţionarea cunoştinţelor asimilate	– fundamente ale culturii române (originile şi evoluţia limbii române) – perioada veche (formarea conştiinţei istorice) – curente culturale / literare în secolele XVII-XVIII: umanismul şi iluminismul – perioada modernă: **a.** secolul al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea (perioada paşoptistă; România, între Occident şi Orient; criticismul junimist); **b.** curente culturale / literare în secolul XIX – începutul secolului XX (romantismul, realismul, simbolismul, prelungiri ale romantismului şi clasicismului); **c.** perioada interbelică (orientări tematice în romanul interbelic, tipuri de roman; poezia interbelică, diversitate tematică, stilistică şi de viziune; curente culturale / literare în perioada interbelică: modernism, tradiţionalism, orientări avangardiste; identitate culturală în context european); perioada postbelică (tipuri de roman în perioada postbelică, poezia în perioada postbelică, teatrul în perioada postbelică; curente culturale / literare: postmodernismul) – curente culturale/ literare româneşti în context european

4. Argumentarea în scris şi oral a unor opinii în diverse situaţii de comunicare

Competenţe specifice	Conţinuturi asociate
4.1. Identificarea structurilor argumentative în texte literare şi nonliterare studiate sau la prima vedere	– construcţia textului argumentativ; rolul conectorilor în argumentare – logica şi a coerenţa mesajului argumentativ
4.2. Argumentarea unui punct de vedere privind textele literare şi nonliterare studiate sau la prima vedere	– construcţia discursului argumentativ: structuri specifice, conectori, tehnici argumentative – eseul argumentativ
4.3. Compararea şi evaluarea unor argumente diferite, pentru formularea unor judecăţi proprii	– textul critic (recenzia, cronica literară, eseul, studiul critic) în raport cu textul discutat – interpretări şi judecăţi de valoare exprimate în critica şi în istoria literară – eseul structurat sau eseul liber

III. PRECIZĂRI PRIVIND CONŢINUTURILE PROGRAMEI

a. LITERATURĂ

Autori canonici: Mihai Eminescu, Ion Creangă, I.L. Caragiale, Titu Maiorescu, Ioan Slavici, G. Bacovia, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Ion Barbu, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, G. Călinescu, E. Lovinescu, Marin Preda, Nichita Stănescu, Marin Sorescu.

Notă. Conform programei şcolare în vigoare, examenul de bacalaureat nu implică studiul monografic al scriitorilor canonici, ci studierea a cel puţin unui text din opera acestora. Textele literare la prima vedere pot aparţine atât autorilor canonici, cât şi altor autori.

Pentru proba scrisă, elevii trebuie să studieze în mod aprofundat cel puţin numărul minim de texte prevăzute în programa şcolară, despre care să poată **redacta** un eseu structurat, un eseu liber sau un eseu argumentativ, în care să aplice conceptele de istorie şi teorie literară (perioade, curente literare / culturale, elemente de analiză tematică, structurală şi stilistică) menţionate în tabel:

- proză scurtă: basm cult, nuvelă; texte reprezentative pentru aspecte esenţiale ale speciei narative pe care o ilustrează;
- roman: texte reprezentative pentru aspectele esenţiale ale genului şi ale evoluţiei acestuia;
- poezie: texte poetice care să ilustreze aspecte esenţiale ale genului şi ale evoluţiei acestuia;
- dramaturgie: comedia; texte dramatice care să ilustreze aspecte specifice şi diferite ale genului şi ale evoluţiei acestuia.

Studiile de caz şi dezbaterile menţionate în tabel pot fi valorificate în cadrul probelor orale şi scrise, prin solicitarea argumentării unor opinii sau judecăţi de valoare (reproduse) pe marginea temelor respective.

b. LIMBĂ ŞI COMUNICARE

Niveluri de constituire a mesajului

Notă. Conţinuturile de mai jos vizează:

- aplicarea, în diverse situaţii de comunicare, a normelor ortografice, ortoepice, de punctuaţie, morfosintactice şi folosirea adecvată a unităţilor lexico-semantice;
- aplicarea cunoştinţelor de limbă, inclusiv a celor dobândite în ciclul gimnazial, în exprimarea corectă şi în receptarea textelor studiate sau la prima vedere.

Nivelul fonetic

- pronunţii corecte / incorecte ale neologismelor; hiat, diftong, triftong; accentul;
- cacofonia; hipercorectitudinea
- pronunţare nuanţată a enunţurilor (ton, pauză, intonaţie)

Nivelul lexico-semantic

- variante lexicale; câmpuri semantice
- erori semantice: pleonasmul, tautologia, confuzia paronimică
- derivate şi compuse (prefixe, sufixe, prefixoide, sufixoide), schimbarea categoriei gramaticale
- relaţii semantice (polisemie; sinonimie, antonimie, omonimie)
- sensul corect al cuvintelor (în special al neologismelor)
- unităţi frazeologice
- etimologia populară, hipercorectitudinea
- sensul cuvintelor în context; sens denotativ şi sens conotativ

Nivelul morfosintactic

- forme flexionare ale părţilor de vorbire (pluralul substantivelor, articularea substantivelor, forme cazuale; forme flexionare ale verbului, adjective fără grade de comparaţie,

numerale etc.); valori expresive ale părţilor de vorbire; mijloace lingvistice de realizare a subiectivităţii vorbitorului
- elemente de acord gramatical; (între predicat şi subiect – acordul logic, acordul prin atracţie; acordul atributului cu partea de vorbire determinată);
- elemente de relaţie (prepoziţii, conjuncţii, pronume/ adjective pronominale relative, adverbe relative)
- anacolutul

Nivelul ortografic şi de punctuaţie
- norme ortografice şi de punctuaţie în constituirea mesajului scris (scrierea corectă a cuvintelor, scrierea cu majusculă, despărţirea cuvintelor în silabe, folosirea corectă a semnelor de ortografie şi de punctuaţie)
- rolul semnelor ortografice şi de punctuaţie în înţelegerea mesajelor scrise

Nivelul stilistico-textual
- registre stilistice (standard, colocvial, specializat etc.) adecvate situaţiei de comunicare
- coerenţă şi coeziune în exprimarea orală şi scrisă
- tipuri de texte şi structura acestora: narativ, descriptiv, informativ, argumentativ
- stiluri funcţionale adecvate situaţiei de comunicare
- limbaj standard, limbaj literar, limbaj colocvial, limbaj popular, limbaj regional, limbaj arhaic; argou, jargon
- stil direct, stil indirect, stil indirect liber
- rolul figurilor de stil şi al procedeelor artistice în constituirea sensului

Notă! *Pregătirea candidaţilor și elaborarea subiectelor pentru examenul de bacalaureat 2010* se vor realiza în conformitate cu prevederile prezentei programe de bacalaureat şi a programelor şcolare în vigoare. Manualul şcolar este doar unul dintre suporturile didactice utilizate de profesori şi de elevi în predare-învăţare, conţinutul acestuia fiind valorificat în funcţie de specificările din prezenta programă de bacalaureat şi din programele şcolare corespunzătoare. Conform Adreselor M.Ed.C. nr. 48.871/ 23 noiembrie 2005 şi nr. 31.641/ 3 mai 2006, începând cu anul școlar 2006-2007, „***respectarea normelor*** prevăzute în ediţia a II-a a **Dicţionarului ortografic, ortoepic şi morfologic al limbii române (DOOM**^{2}**)** ***este obligatorie*** [...] ***la examenele de bacalaureat,*** în cadrul cărora elevii vor face dovada cunoaşterii acestora, fiind evaluaţi ca atare„.

I. ARGUMENT

„Tot mai înveţi, maică?„
(G. Călinescu)

Mulţi şi-ar putea pune problema: De ce încă o carte de eseuri pentru elevii de liceu? Nu sunt destule?! Unele chiar bine construite pe tipurile de subiecte, multe la număr, propuse de ministerul de resort absolvenţilor de liceu, care, şi aşa – nu-i aşa?! – sunt dezorientaţi, se descurcă greu prin hăţişul manualelor, al programelor, mai ales, al experienţelor şi experimentelor făcute pe ei de profesori cu vocaţie.

Ca profesori, ştim că finalităţile disciplinei limba şi literatura română, în liceu, sunt formarea, la elevi, a unor competenţe generale şi specifice şi a unui set de valori şi de atitudini gândite ca deprinderi pentru toată viaţa. Cum să atingem, însă, aceste ţinte? Doar urmărind lista autorilor canonici: Mihai Eminescu, Ion Creangă, I.L. Caragiale, Titu Maiorescu, Ioan Slavici, George Bacovia, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Ion Barbu, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, George Călinescu, Eugen Lovinescu, Marin Preda, Nichita Stănescu, Marin Sorescu? Exersând cu elevii încât să poată redacta un eseu structurat, un eseu liber sau un eseu argumentativ, în care să aplice conceptele de istorie şi teorie literară? Căutând şi alte opţiuni, agreate şi de elevi, ale predării integrate?

Reflectând asupra formării elevilor, la limba şi literatura română, considerăm că acest ghid este extrem de util pentru obţinerea mult doritei pregătiri performante pentru bacalaureat, concursuri şcolare de specialitate, lucrări semestriale, referate şi portofolii, oferind elevilor posibilitatea de a constata pluralitatea perspectivelor, a ideilor şi abordărilor metodologice, pornind de la aceleaşi realităţi literare.

Lucrarea combină informaţia ştiinţifică, experienţa de la catedră, oferind tuturor o carte bună, fără pretenţia de a fi şi cea mai bună. Oferta de interpretare vizează, în primul rând, exploatarea aplicată a operelor, apoi, valorificarea unui aparat critic necesar, actual, divers şi corect, de la dicţionare explicative, dicţionare de simboluri, până la istorii literare, studii monografice etc.

Credem că, prin aceste elemente, am răspuns întrebărilor, uşor ironice – racordate la atitudinea vârstei tinere – din deschiderea argumentului nostru: E nevoie de încă o carte, pentru ca elevii să poată alege, să selecteze ceea ce li se potriveşte ca informaţie şi stil, să descopere că perspectivele abordărilor sunt diverse pentru formele literare.

Prin urmare, dragi elevi, alegeţi-ne pe noi!

Autoarele

II. EVOLUŢIA PROZEI

Basmul cult

1

I. Disocieri teoretice

- **Definirea conceptului**

Basmul *(sl. basni „născocire”)* reprezintă o specie a genului epic, de obicei în proză, în care se narează întâmplări fantastice ale unor personaje reale sau imaginare, care au puteri supranaturale. Grupate în două tabere (binele şi răul), personajele se confruntă, învingător fiind, de fiecare dată, binele.

Basmul este o specie a epicii populare, dar apare şi în literatura cultă, prin prelucrarea modelului folcloric.

Basmul cult, deşi este o creaţie originală, respectă, în mare măsură, trăsăturile de construcţie, de atmosferă şi de viziune etică ale modelului de bază.

Ceea ce le poate diferenţia este folosirea insistentă a unor simboluri, caracterul mai complicat al acţiunii, importanţa acordată descrierii sau dialogului (cu rol secundar în basmul popular), modificarea unor tipologii ale basmului popular, viziunea individuală despre lume, nuanţarea unor semnificaţii etc.

- **Diacronia speciei**

Basmul se dezvoltă în mediul folcloric, însă suscită atenţia autorilor culţi, odată cu întoarcerea romanticilor la nepreţuitele valori ale literaturii populare.

În literatura română, autori de basme culte sunt: Mihai Eminescu, Ion Creangă, Ioan Slavici, Ion Luca Caragiale, Barbu Ştefănescu-Delavrancea, Mihail Sadoveanu.

Lui Petre Ispirescu îi revine meritul de a fi publicat antologia ***Legendele şi basmele românilor***, în 1872.

II. Contextualizare/ ilustrare:

POVESTEA LUI HARAP-ALB

de **Ion Creangă**

Prin intermediul poveştilor şi al povestirilor sale, Ion Creangă (1837-1889) repune în circulaţie *„observaţiuni morale milenare”* (G. Călinescu). Cu mijloace populare, mult nuanţate şi şlefuite, povestitorul moldovean creează o operă inconfundabilă, îndepărtându-se radical de etichetarea, făcută de junimişti, drept *„scriitor poporal”*.

Povestea lui Harap-Alb apare în 1877, în revista ***Convorbiri literare***, fiind un **basm cult**. Scrierea păstrează trăsăturile fundamentale ale speciei în variantă populară: întâmplări fabuloase, personaje cu puteri supranaturale, conflictul dintre bine şi rău, victoria finală a binelui. Dare ea se individualizează prin **dimensiunile ample** rezultate din **prelungirea conflictului**, din **sporirea numărului de probe** la care este supus eroul, din **amânarea deznodământului**; prin construirea unui **protagonist fără puteri supranaturale**, chiar **fără calităţi excepţionale**; prin **ponderea surprinzătoare a dialogului**; prin **dinamismul acţiunii** şi **verva povestirii**; prin **individualizarea personajelor**; prin **localizarea** şi **umanizarea fantasticului**; prin **oralitate şi umor**; prin **digresiunile care întrerup firul acţiunii** şi mijlocesc **comunicarea directă a naratorului cu cititorul**.

Tema dezvoltată este, la modul general, lupta dintre bine şi rău. În calitate de autor cult, Creangă grefează pe această schemă povestea unei iniţieri. Din acest motiv, binele şi răul nu mai sunt semne contrare, în raport de excludere, ca în basmul popular, ci forme de manifestare care se completează. Fiul de crai este însuşi principiul solar din basmul popular, dar el nu porneşte la drum pentru a readuce lumina în lume, strivind forţele răului şi ale întunericului, ci pentru a o primi în sine. Traseul lui iniţiatic presupune *„învăţarea”* unor experienţe de viaţă necesare, modelarea morală, acumularea de virtuţi care să-i permită să devină un împărat bun şi iubit. Abia la capătul acestui drum, el poate dărui, la rândul său, lumina dreptăţii şi a înţelepciunii.

De altfel, nici nu există, în această operă, o confruntare propriu-zisă, fizică, între bine şi rău. Spânul, Ursul, Cerbul, împăratul Roş reprezintă pentru erou tot atâtea provocări de a face faţă unor situaţii limită, de a se verifica pe sine şi de a cântări rolul prieteniei (Calul) sau al providenţei (Sfânta Duminică).

Ca în orice basm, în ***Povestea lui Harap-Alb*** apar **motive** caracteristice precum: împăratul fără urmaşi, animalul năzdrăvan, superioritatea mezinului, călătoria, încercările eroului, pedeapsa, recompensa, căsătoria, cifrele magice (cifra trei).

Textul face să răzbată **viziunea despre lume** a unui autor care, încă din formula iniţială *„Amu **cică** era odată...,”* face separaţia lumii închipuite de cea reală şi a timpului evenimentelor *(„pe vremurile acele”)* de timpul povestitorului *(„în ziua de astăzi”).* Cum Harap-Alb trăieşte o adevărată *„poveste”* şi ea trebuie să fie captivantă, lumea căreia îi aparţine el este calificată prin însuşiri ce ating punctul maxim: *„războaie grozave”*, *„drumurile pe ape şi pe uscat [...] foarte încurcate”*.

Contemporaneitatea/ realitatea este lipsită de asemenea ameninţări, dar, în acelaşi timp, demitizată. Se călătoreşte *„aşa de uşor şi fără primejdii”*, deci fără întâmplări senzaţionale.

În circumstanţele date, aventura eroului este cu atât mai impresionantă şi biruinţa lui mai impunătoare.

Ironia apare firesc în pasajul final al textului, în care fabulosul şi realul se întrepătrund. La nunta împărătească au fost poftiţi *„crai, crăiese şi-mpăraţi, oameni în samă băgaţi”* dar şi *„un păcat de povestariu”* – îndeletnicire nerăsplătită îndeajuns în

toate timpurile, deci *„fără bani în buzunariu”*. Şi în timp ce la această petrecere fără sfârşit *„cine se duce acolo bè şi mănâncă”*, *„pe la noi, cine are bani bea şi mănâncă, iară cine nu, se uită şi rabdă”*. Antiteza *„acolo” – „pe la noi”* stabileşte diferenţa de netrecut între născocire, unde totul este posibil, şi adevărul vieţii imediate ce contrazice deliciul imaginaţiei.

Titlul, nominal, este alcătuit dintr-o alăturare a unui substantiv comun, *„povestea”*, cu unul propriu, *„Harap-Alb”*. Termenul prim promite lectorului o istorie deosebită, un destin remarcabil, care merită efortul naratorului de a-l relata, dar şi strădania cititorului de a-l cunoaşte. *„Harap-Alb”* este un nume format din substantivul *„harap”* (formă literară: *„arap”*) cu înţelesul *„rob”*, *„slugă neagră”* şi adjectivul *„alb”*, sugestie a stării de inocenţă a eroului. Asocierea celor doi termeni este oximoronică şi poate evoca inerenta coexistenţă a binelui cu răul, în orice personalitate, complexitatea vieţii care se manifestă dincolo de separaţia netă a adevărului de minciună şi a esenţei de aparenţă. Totodată, numele reflectă cele două stadii majore ilustrate de protagonist: novicele şi iniţiatul. Novicele devine rob, pentru că nu are suficientă experienţă de viaţă şi nu distinge suficient de clar valoarea de nonvaloare. El trebuie să parcurgă stadiul suferinţei (negru) pentru a-i înţelege semnificaţia şi proporţiile, să cunoască postura de slugă devotată, până când va fi un stăpânitor chibzuit. Iniţiatul va şti să cântărească binele şi răul, întrucât le-a trăit nemijlocit pe amândouă şi se va pune necondiţionat în slujba binelui (*„alb”*).

Eroul primeşte acest nume abia în scena în care debutează cu adevărat procesul lui de formare (coboară în fântână ca fiu de crai şi, jurându-i credinţă Spânului, iese ca rob) şi îl pierde atunci când traseul iniţiatic s-a încheiat (recompensarea şi nunta).

În consecinţă, chiar titlul sugerează caracterul de *Bildungsroman* al operei (*Bildungsroman* = roman al formării, al iniţierii).

Povestea lui Harap-Alb este istoria unei etape de viaţă, când adolescentul entuziast şi neexperimentat se transformă într-un adult cumpănit şi abil.

Conflictul este generat de scrisoarea primită de la Verde-împărat care îşi roagă fratele să-i trimită pe unul dintre fiii săi ca urmaş vrednic la tron. Ambiţia fiecăruia dintre cei trei băieţi ai craiului este bine surprinsă de Creangă, scoţându-se la iveală competiţia în care îi pune şansa de a deveni conducătorul unui regat şi, implicit, feciorul cel mai demn de stima tatălui.

Eşecul fratelui celui mai mare şi apoi al mijlociului determină mâhnirea şi reproşurile craiului: *„... ia spuneţi-mi, ruşinea unde o puneţi? Din trei feciori câţi are tata, nici unul să nu fie bun de nimica?! [...] Să umblaţi numai aşa, frunza frăsinelului, toată viaţa voastră şi să vă lăudaţi că sunteţi feciori de craiu, asta nu miroasă a nas de om...”*

Conflictul lăuntric al mezinului este surprins, în acest episod, prin notaţii organice: se face *„roş cum îi gotca”* şi *„începe a plânge în inima sa”*. Dar acest tip de conflict rămâne secundar, descoperit încă o dată, doar în scena în care Harap-Alb, copleşit de dificultăţile misiunilor încredinţate de Spân, se lasă tentat de gândul sinuciderii: *„Se vede că m-a născut mama într-un ceas rău sau nu ştiu cum să mai zic, ca să nu greşesc înaintea lui Dumnezeu. Mă pricep eu tare bine ce ar trebui să fac, ca să se curme odată toate aceste.”* Însă basmul nu este interesat de adâncimi psihologice, ci de spectaculosul întâmplărilor şi al conflictelor exterioare, aşa că accentul se deplasează asupra semeţiei faptelor şi a pitorescului eroilor.

Conflictul exterior reuneşte mai multe opoziţii, cu cât acţiunea înaintează, dar toate

se leagă de prezenţa sau de intervenţia câtorva personaje: Spânul, împăratul Roş, fiica acestuia. Simbolistica omului spân şi a celui cu părul roşu derivă din concepţia populară. Aceştia sunt oameni *„însemnaţi”*, poartă o pecete demonică.

Sfătuit de tatăl său, la plecarea de acasă, să se ferească *„de omul roş, iară mai ales de cel spân”*, fiul de crai nu îi poate ocoli. Tot în vorbele craiului răsună avertismentul: *„... în călătoria ta ai să ai trebuinţă şi de răi şi de buni”*, ceea ce înseamnă că în înţelepciunea lui, tatăl intuieşte că fiul îi va nesocoti îndemnul, dar întrevede folosul acestei neascultări. Şi bunii (Calul, Sfânta Duminică) şi răii vor contribui la formarea celui căruia i-a fost sortit să ajungă împărat. Antinomia ireductibilă, principiu benefic/ principiu malefic, din basmul popular, este înlocuită în opera lui Creangă cu opoziţia neofit/ iniţiator.

Spânul nu este cu adevărat duşmanul de moarte al tânărului întâlnit în pădurea labirintică, pe care atât de uşor l-ar fi putut ucide, după ce a aflat de la el cine este şi încotro se duce şi i-a smuls scrisoarea craiului către împăratul Verde. De aceea, strădaniile lui pline de ură de a-l face pe Harap-Alb să-şi piardă viaţa par absurde. Ele trebuie înţelese ca impulsuri spre noi confruntări cu necunoscutul, cu felurite primejdii, chiar cu imposibilul. Spânul este cel mai aspru modelator al protagonistului şi nu un veritabil antagonist. Rostul lui în viaţa fiului de crai este precizat încă de la începutul stabilirii relaţiei inverse, când Spânul devine stăpânul iar Harap-Alb, sluga: *„... şi atâta vreme să ai a mă sluji, până când îi muri şi iar îi învie.”* Cu alte cuvinte, mezinul craiului va fi rob până când va muri ca fiu de crai şi va renaşte ca împărat sau va dispărea ca adolescent naiv şi se va afirma ca adult responsabil, capabil să-şi asume singur sarcini dificile.

Înverşunarea Spânului contra vrednicei sale slugi, gesturile sale exagerate (îl pălmuieşte doar ca să ţină minte ce i-a poruncit), vorbele necuvenit de aspre şi răutăcioase *(„fecior de om viclean”, „slugă netrebnică”, „slugă vicleană”*) fac ca întregul comportament al personajului să devină neverosimil. Calul îi dezvăluie băiatului, într-un moment al iniţierii pe care îl consideră potrivit revelaţiilor, adevărata menire a Spânului: *„Şi unii de aceştia sunt trebuitori pe lume câteodată, pentru că fac pe oameni să prindă la minte.”* Harap-Alb învaţă astfel lecţia umilinţei, a respectării cuvântului dat, a supunerii în faţa unei forţe superioare pe care s-o domine prin înţelepciune şi răbdare.

Spânul îi impune protagonistului cele trei încercări caracteristice oricărui traseu iniţiatic, însă împăratul Roş prelungeşte *„muncile”* eroului cu alte obstacole, la fel şi *„farmazoana”*, fiica împăratului Roş. Aceeaşi obstinaţie de a scăpa de grupul nedorit de peţitori, pe căi ocolite, cu capcane ingenioase (somnul în casa încinsă de aramă, ospăţul de proporţii fabuloase etc.) se poate sesiza şi în cazul împăratului Roş. La curtea acestuia, în faţa altor încercări dificile (cinci la număr), protagonistul descoperă valoarea prieteniei şi a solidarităţii, diferenţa dintre esenţă şi aparenţă.

„Farmazoana” aşază şi ea, aparent, o piedică în calea eroului. Promite că-l va urma numai dacă smicelele de măr magice, apa vie şi apa moartă vor fi aduse mai iute de calul lui şi nu de turturica ei. Dar, de fapt, acestea vor fi instrumentele miraculoase pe care fata le va folosi spre a-l învia pe Harap-Alb, după ce Spânul îi va tăia capul.

Se înţelege de aici că vrăjmăşiile din jurul fiului de crai sunt false şi că fiecare dintre opozanţi participă într-o anumită măsură şi cu bună ştiinţă la şlefuirea caracterului tânărului prinţ.

Construcţia subiectului. Subiectul se organizează în câteva nuclee mari, caracteristice oricărui basm: prezentarea mediului familial din care va ieşi protagonistul

– expoziţiunea; lipsa care dă naştere conflictului (împăratul Verde nu are descendenţi pe linie masculină, deci nici urmaş la tron) – intriga; călătoria mezinului până la marginile lumii, spre a-şi primi învestitura şi depăşirea probelor – desfăşurarea acţiunii; moartea şi renaşterea simbolică a eroului precum şi pedepsirea „răufăcătorului” – punctul culminant; răsplata (primirea împărăţiei) şi nunta – deznodământul.

Deşi schema narativă e tipică speciei, iar tema şi motivele literare utilizate de Creangă au circulaţie universală, ***Povestea lui Harap-Alb*** rămâne indiscutabil o creaţie originală. Încă din **expoziţiune** se face trecerea dinspre lumea fabuloasă a poveştii spre universul real.

Craiul este un bărbat văduv, cu trei feciori, îngrijorat ca nu cumva *„niciunul să nu fie bun de nimica”* şi pus, prin scrisoarea trimisă de fratele său, în postura de a verifica el, cel dintâi, calităţile fiului care-i va urma, la tron, lui Verde-împărat. El reprezintă aşadar tatăl grijuliu şi responsabil, preocupat de viitorul propriilor copii şi de reuşita lor în viaţă, în conformitate cu virtuţile.

În schimbul iniţial de replici dintre tată şi fii, fratele craiului devine *„moşul vostru”*, denumire ce realizează o desacralizare, o coborâre rapidă a acţiunii şi a personajelor în universul familiar lectorului, al vieţii obişnuite.

Ca în orice basm, totuşi, coordonatele spaţiale (*„într-o ţară”*, *„într-o altă ţară, mai depărtată”*, *„la o margine a pământului”*, *„la altă margine”*) şi cele temporale (*„odată”*) rămân vagi. Nararea făcându-se, în general, la timpul prezent, lasă impresia unui imediat al desfăşurării evenimentelor care se petrec chiar sub privirile lectorului-spectator.

Intriga se leagă de motivul lipsei, ce antrenează acţiunile menite să anuleze dezechilibrul. Împăratul Verde nu are decât fete şi atunci unul dintre băieţii craiului, cel mai destoinic, este chemat să preia conducerea împărăţiei unchiului *„căzut la zăcare”*. Expoziţiunea şi intriga se întrepătrund, într-o derulare rapidă a firului evenimentelor.

Desfăşurarea acţiunii cunoaşte câteva momente importante care compun povestea unei iniţieri: trecerea podului, intrarea în labirint, întâlnirea călăuzei mincinoase, coborârea în fântână şi dobândirea altei identităţi, trecerea celor trei probe iniţiatice, din care ultima se amplifică, adăugându-i-se alte şase *„munci”*.

Craiul, deghizat cu o blană de urs, îi aşteaptă sub un pod, la ieşirea din împărăţie, pe feciorii săi care, pe rând, îşi anunţă plecarea către ţinutul unchiului lor. Numai mezinul, cu un fond sufletesc mai curat şi primind sfaturile Sf. Duminici ivite în calea lui ca o cerşetoare *„gârbovă şi neputincioasă”*, depăşeşte ameninţarea căreia nu-i făcuseră faţă fraţii mai mari. El îi cere tatălui, la îndemnul bătrânei, calul, armele şi hainele de mire cu ajutorul cărora maturul făcuse cândva acelaşi drum. Astfel echipat, el reface experienţa iniţiatică a părintelui său, câştigând prin calul năzdrăvan un prieten de nădejde şi un bun cunoscător al tuturor obstacolelor destinate tânărului său stăpân.

Trecerea podului semnifică începutul experienţei de formare care, în opinia lui Mircea Eliade, se face departe de spaţiul familiar neofitului.

În chip firesc, următoarea probă este intrarea în labirintul pădurii dese. În acest spaţiu îşi va face apariţia călăuza mincinoasă, în fapt principalul *„pedagog”* al tânărului: Spânul. Acesta are o ştiinţă a vieţii necunoscută neiniţiatului, de aceea îi va fi uşor, ieşindu-i în cale de trei ori, de fiecare dată cu o altă înfăţişare, să-l ademenească pe prinţ şi să-l facă să-l tocmească slugă. Fântâna în care coboară fiul de crai, îndemnat de Spân să se răcorească, este echivalentul grotei, spaţiu întunecat, cu virtuţi materne, un fel de pântece simbolic ce pregăteşte o nouă naştere. Din ea va ieşi la lumină tânărul cu o altă

identitate: *„De-acum înainte să ştii că te cheamă Harap-Alb; aista ţi-i numele şi altul nu”*. Pierzându-şi numele şi rangul, el va trebui să dea ascultare absolută asprului iniţiator.

Spânul îi va pretinde neofitului să aducă *„salăţi”* din Grădina Ursului, pielea cu pietre preţioase şi capul cerbului fermecat iar apoi pe fiica împăratului Roş, de soţie.

În cazul primelor două probe, este ajutat de Sfânta Duminică, dar şi de calul năzdrăvan, pentru a înfrânge puterea malefică atât a ursului (simbol al întunericului[1]), cât şi a cerbului (simbol al arborelui vieţii, al drumului spre lumina zilei[2]). Ultima încercare presupune o dificultate crescândă şi un număr sporit de iniţiatori. Împăratul Roş le cere lui Harap-Alb şi ajutoarelor lui (Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Ochilă, Păsări-Lăţi-Lungilă) să doarmă în casa de aramă încinsă, să facă faţă unui ospăţ uriaş, să despartă fără greş macul de nisip, să o păzească pe timpul nopţii pe fata de împărat cu puteri de vrăjitoare, să o deosebească de alta leită. Toate aceste obstacole sunt trecute cu bine, ele vizând calităţile excepţionale ale tovarăşilor de drum ai eroului sau puterile donatorilor (furnicile, albinele). Urmează solicitarea fetei împăratului Roş de a i se aduce, de unde se bat munţii în capete, smicelele de măr, apa vie şi apa moartă, probă în care se verifică, de fapt, isteţimea calului.

Punctul culminant reprezintă momentul suprem al iniţierii, moartea simbolică a lui Harap-Alb, înfăptuită de către Spânul care îi taie capul, ca pedeapsă pentru dezvăluirea imposturii lui. Tot aici este integrată şi pedepsirea Spânului de către calul năzdrăvan care îl urcă până la nori şi apoi îi dă drumul din înalt. Este, simbolic vorbind, ieşirea din scenă a iniţiatorului după ce a adus novicele la treapta cea mai de sus a pregătirii sale pentru viaţă. Dispariţia lui Harap-Alb echivalează cu dezlegarea lui de jurământul de credinţă faţă de Spân, cu moartea lui ca slugă şi renaşterea ca făptură princiară, aptă să devină conducătorul unei împărăţii.

Deznodământul reîntoarce acţiunea la caracterul ei convenţional: eroul primeşte regatul şi are loc nunta cu fiica împăratului Roş. Realitatea este reconvertită în fabulos, căci nunta, începută în *illo tempore*, nu s-a încheiat nici astăzi.

Având în vedere substanţa realistă a întâmplărilor, descifrabilă dincolo de veşmintele lor fabuloase, se poate afirma că avem de-a face cu un **basm nuvelistic**.

Compoziţional, ***Povestea lui Harap-Alb*** se defineşte prin prezenţa **formulelor specifice basmului. Cea de introducere** face translaţia bruscă pe tărâmul ficţional: *„Amu cică era odată într-o ţară un craiu, care avea trei feciori”*. Forma regională a adverbului *„amu”* precum şi prezenţa lui în debutul frazei iniţiale face ca discursul narativ să dobândească, dintru început, caracter de spunere.

Incipitul realizează o pendulare sesizabilă, în mai multe rânduri, de-a lungul naraţiunii: dinspre lumea reală către aceea închipuită şi invers, prin intervenţiile unui povestitor care se adresează parcă unui auditoriu familiar şi captivat: *„Dar ia să nu ne depărtăm cu vorba şi să încep a depăna firul poveştii”*. Naratorul şi lectorul aparţin aşadar ordinii concrete, personajele – universului imaginar. Şi cu toate acestea, fabulosul nu este decât un real deghizat.

După ce deschide textul cu forme verbale de imperfect, cuvenite stabilirii unui cadru spaţio-temporal, oricât de vag, autorul recurge la perfectul compus şi la perfectul

---

[1] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, vol. 1, 3, Ed. Artemis, Bucureşti, 1995.
[2] *idem.*

simplu, spre a sugera îndepărtarea în timp a faptelor (*„...împăratul* ***a scris*** *carte...”*; *„craiul, primind cartea, îndată* ***chemă*** *tustrei feciorii...”*), iar mai apoi valorifică din plin formele de prezent, transformând povestirea într-un spectacol fascinant care se joacă sub ochii cititorului/ spectator. Prezentul devine timpul unificator al tuturor instanţelor narative: povestitor/ cititor/ personaj.

Formula mediană este repetitivă şi, prin conţinut, creează sincope între realitate şi ficţiune: *„Dumnezeu să ne ţie, ca cuvântul din poveste, înainte mult mai este”*. După fiecare apariţie a sa, incursiunea în imaginar este mai pasionantă, întreruperea îndeplinind rolul unei necesare pauze în derularea spectatorului: *„Dar ia să vedem, ce se mai petrece la masă după ducerea lui Harap-Alb?*

– Hei, hei! zise Spânul în sine, tremurând de ciudă: nu te-am ştiut eu că-mi eşti de aceştia, că de mult îţi făceam felul!”

Finalul închide rama poveştii, întorcându-l pe cititor în temporalitatea lui istorică unde, pentru veşnicie, vor exista bogaţi şi săraci, huzureală şi lipsuri.

Formula de încheiere, specifică basmului, este construită sub forma prozei rimate, cu efect muzical, armonios: *„Şi a ţinut veselia ani întregi şi acum mai ţine încă; cine se duce acolo bè şi mănâncă”*. Încheierea propriu-zisă este dizarmonică, sub aspect sonor: *„Iar pe la noi, cine are bani bea şi mănâncă, iară cine nu, se uită şi rabdă”*, semn că, odată ce istorisirea a ajuns la sfârşit, plăcerea spunerii se curmă şi ea. Lumii idilice a poveştii îi ia locul, irevocabil, tărâmul arid al realităţii.

Personajele acestui basm se grupează în câteva categorii specifice: *eroul solar* – Harap-Alb; *răufăcătorul* – Spânul; *ajutoarele* – calul, Sfânta Duminică, Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Ochilă, Păsări-Lăţi-Lungilă; *donatorii* – crăiasa furnicilor şi crăiasa albinelor; *personajul căutat*: fata împăratului Roş. Dincolo de funcţia lor propriu-zisă, ele trăiesc prin limbaj, sunt scheme umanizate prin rostire. Dialogul le dă viaţă şi le impune ca veritabile prezenţe:

„– Din partea mea, mâncarea-i numai o zăbavă; băuturica mai este ce este, zise Setilă [...].

– Acum de ne-ar da odată ce ne-ar da, zise Flămânzilă, căci mă roade la inimă de foame ce-mi e!

– Ia mai îngăduiţi oleacă, măi, zise Ochilă, că doar nu v-au mas şoarecii în pântece.”

Deoarece în basmul lui Creangă, fabulosul stabileşte numeroase puncte de contact cu realul, protagonistul nu are însuşiri supranaturale şi nici nu reprezintă un ideal masculin de frumuseţe ori de vitejie. În acelaşi timp, fiinţele năstruşnice: Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Ochilă, Păsări-Lăţi-Lungilă sunt hiperbolizări ale unor defecte (omul veşnic friguros, nesătul etc.) sau calităţi umane (acuitatea vizuală deosebită etc.). Angajate în conversaţie, personajele lui Creangă sunt oameni obişnuiţi, din lumea satului, plini de vervă şi de umor.

Împăratul Verde susţine că vicleanul cerb *„este solomonit, întors de la ţâţă sau dracul mai ştie ce are de-i aşa de primejdios”*; Gerilă întreabă, viclean, despre împăratul Roş: *„Dar n-aveţi ştiinţă că înălţimea-sa este tata flămânzilor şi al însetaţilor?”* Împăratul Roş se autoîndeamnă: *„Dar, până un-altă, ia să mă duc să văd; ales-au năsipul din mac acei nespălaţi, care-mi rod urechile să le dau fata?”*

Fiecare dintre personaje are rolul său, bine stabilit, în această aventură de formare care ia proporţii neobişnuite. Craiul îi dăruieşte mezinului o blană de urs, căci ştie că îi

va fi de folos (proba aducerii salatelor); crăiasa furnicilor şi mai apoi a albinelor îi dăruiesc, fiecare, câte o aripă (proba separării macului de nisip şi a identificării fetei de împărat); făpturile himerice îl avertizează pe Harap-Alb, fiecare la rândul său, că nu va reuşi să treacă obstacolul pe care îl are în faţă (proba aducerii *„farmazoanei"* ca soţie pentru Spân), dacă nu-i va lua ca tovarăşi; fiica împăratului Roş cere să i se aducă smicelele de măr, apa vie şi apa moartă, înţelegând că va avea nevoie de ele (proba morţii şi a reînvierii simbolice a eroului). Niciuna din experienţele protagonistului nu este întâmplătoare, chiar calul îi mărturiseşte că drumul pe care îl vor face împreună nu îi este necunoscut, deoarece l-a mai făcut odată, cu craiul, în tinereţe. Fiul repetă experienţa tatălui, în fapt aceea a maturizării şi o parcurge alături de tovarăşi sau de prieteni mai blânzi sau mai neînduplecaţi, toţi cu misiunea strictă de a-i cultiva trăsăturile valoroase.

Mezinul craiului este **personajul principal**. Înainte de a fi caracterizat prin nume, el se defineşte prin fapte şi prin vorbe. Suferă din pricina neputinţei fraţilor mai mari de a se dovedi vrednici de încrederea tatălui, dar şi din cauza reproşurilor întemeiate ale acestuia din urmă şi îşi dezvăluie, către Sfânta Duminică, deghizată în cerşetoare, durerea: *„– Mătuşă, ştii ce? Una-i una şi două-s mai multe; lasă-mă-n pace, că nu-mi văd lumea înaintea ochilor de necaz."* Spre deosebire de celelalte două odrasle crăieşti, prâslea dovedeşte un simţ al onoarei în concordanţă cu statutul său princiar: *„Şi ori oiu putè izbuti, ori nu, dar îţi făgăduiesc dinainte că, odată pornit din casa d-tale, înapoi nu m-oiu mai întoarce, să ştiu bine că m-oiu întâlni şi cu moartea în cale"*.

Însă *„milostenia"* faţă de bătrâna ivită în calea lui e rezultatul capacităţii sale de a se lăsa *„frământat de vorbele babei"* şi nu neapărat semnul unei generozităţi reale. De asemenea, firea nerăbdătoare şi superficială iese în evidenţă atunci când loveşte de trei ori în cap, cu frâul, calul cel slab care, tot de atâtea ori, vine să mănânce jăratic din tavă. Nici în scena trecerii podului, unde veghează vigilent craiul, băiatul nu dovedeşte vreo calitate deosebită, căci calul este acela care se repede asupra *„ursului"*, iar el abia după aceea ridică buzduganul, să-l lovească.

Numele pe care îl primeşte din partea Spânului relevă esenţa personalităţii tânărului, el este negru (*„harap"*) şi alb deopotrivă, rău şi bun, insensibil şi devotat, guvernat de aparenţe şi căutând esenţe.

Comportamentul îi dezvăluie nobleţea firii (îi este credincios Spânului, ca slugă, şi nu-şi încalcă jurământul de supunere, dă ajutor albinelor, construindu-le un stup, e gata să rişte viaţa sa şi a calului, trecând prin apă adâncă, spre a ocoli nunta furnicilor de pe pod etc.) dar şi slăbiciunile. Harap-Alb se descurajează repede, când trimiţătorul (Spânul) îi impune misiuni din ce în ce mai grele, se plânge disperat calului sau Sfintei Duminici, e atras, pentru o clipă, de gândul sinuciderii. În acelaşi timp, conştient de pericolele mari la care se expune, respectă întocmai sfaturile primite. De aceea reuşeşte să iasă cu bine din situaţiile-limită, create de Spân sau de ceilalţi iniţiatori. Începe să câştige, treptat, o virtute pe care fiinţa sacră aflată mereu alături de el o consideră fundamentală: răbdarea. Pentru Sfânta Duminică răbdarea nu înseamnă doar intervalul de aşteptare dintre provocare şi reacţia la acest stimul, ci capacitatea de a distinge esenţa de aparenţă, primatul raţiunii asupra instinctului.

Caracterizarea făcută de autor îl înfăţişează drept *„boboc în felul său la trebui de aieste"*, fixându-l astfel într-o tipologie, şi anume aceea a neofitului.

Sfânta Duminică îl vede, cu surprindere, *„slab de înger"* şi *„mai fricos decât o femeie"* şi îi atrage atenţia asupra forţei destinului: *„...aşa a trebuit să se întâmple şi n-ai cui bănui"*.

În cele din urmă eroul va depăşi toate obstacolele şi va ajunge cu bine la capătul

procesului de iniţiere. Aflând ce înseamnă neliniştea, dezonoarea, frica, suferinţa, adevărul ascuns sub minciună şi, în cele din urmă, dragostea, va fi pregătit să devină un cârmuitor drept şi să-şi întemeieze o familie.

Instanţele comunicării. **Naratorul** este o prezenţă deloc neglijabilă, ceea ce diferenţiază tranşant basmul cult al lui Creangă de specia populară. Intervenţiile lui îl plasează mai puţin în postura de *„voce a textului”* şi mai degrabă în ipostaza de povestitor înconjurat de un auditoriu participativ, implicat şi el emoţional. Discursul narativ îmbină judecăţi asupra personajelor (*„sărmanul Harap-Alb”*), asupra actelor acestora (*„Mă rog, nebunii de-a lui* [Ochilă]*, câte-n lună şi în stele, de-ţi venea să fugi de ele”*), consideraţii generale, digresive (*„Lumea asta e pe dos, toate merg cu capu-n jos”*) cu supoziţii asupra finalului unor acţiuni (*„...poate or izbuti să ieie fata împăratului Roş, poate nu...”*), cu simularea detaşării afective (*„Ce-mi pasă mie?”*) sau cu interpelarea lectorului considerat a fi un spectator (*„Eu sunt dator să spun povestea şi vă rog să ascultaţi.”*)

Naratorul nu este niciodată indiferent. El se miră, se bucură, se indignează, se amuză, e curios sau insinuant. Nu se teme să-şi exprime părerea despre personaje, într-un limbaj neconvenţional, la persoana întâi: *„Şi gândesc eu că din cinci nespălaţi câţi merg cu Harap-Alb, i-a veni el vreunul de hac; ş-a mai da împăratul Roş şi peste oameni, nu tot peste butuci...”*

În felul acesta, naratorul îşi asumă un rol, el joacă o „partitură” alături de personajele textului.

Ca şi eroii, naratorul se impune mai ales pe latură auditivă, se face simţit ca voce, ca rostire. Faptul că el există se susţine prin vorbire.

Limbajul personajelor şi al naratorului nu cunoaşte diferenţieri. Laolaltă aceste instanţe vorbesc moldoveneşte, în consecinţă formele regionale, populare şi chiar arhaice înrudesc toate participările la dialog (*„amu”*, *„gâlceavă”*, *„tărăboiu”*, *„sălăţi”*, *„dezmerdat”*, *„pâclişit”* etc.).

Umorul este o caracteristică ce ţine atât de limbaj, cât şi de viziunea asupra faptelor. Jovialitatea naratorului şi a personajelor vine din sentimentul coparticipării la o înscenare. Primejdiile prin care trece protagonistul sunt *„jucate”*, nu reale, nimic rău nu i se poate întâmpla alături de atâţia prieteni şi sfătuitori care îi urmăresc, cu o atenţie neslăbită, paşii. Şi-atunci buna dispoziţie este starea de bază a tuturor participanţilor la această, deloc nouă, misiune de formare a unui tânăr.

Numele (Flămânzilă, Setilă), poreclele (Buzilă – atribuită lui Gerilă); invectiva *(„ghijoacă uricioasă”*); calificarea depreciativă (*„smârţogul ista”*); antifraza (*„Şi când se duce împăratul şi vede cum se îndeplinise de bine poronca lui, se umple de bucurie”*); substituţia rezultată din tabu (*„Mititelul”* = diavolul); diminutivul cu valoare augmentativă (*„Gerilă suflă de trei ori cu buzişoarele sale cele iscusite”*); termenul popular *(„cum au dat de căldură, pe loc li s-au muiet **ciolanele**”*); imprecaţia (*„Al dracului să fii cu tot neamul tău...”*) contribuie la realizarea unei atmosfere destinse, vesele. Pline de umor sunt şi scene precum cearta din casa încinsă, stârnită de Gerilă sau răzbunarea furnicilor care pătrund în aşternutul împăratului Roş.

Oralitatea îşi are izvorul în caracterul de „spunere” al textului şi se manifestă prin: utilizarea interjecţiilor (*„...şi hai, hai! hai, hai! în zori de ziuă ajung la palat”*); prezenţa formelor regionale şi populare (*„dacă-i gâci-o”*); folosirea expresiilor populare (*„Dar toată suflarea şi făptura de prinprejur îi **ţineau hangul**”*); apelul la proverbe, zicători, vorbe de

duh *(„Fă bine, să-ţi auzi rău”)*, prezenţa verbelor la imperativ şi a substantivelor la vocativ (*„– Lipseşte dinaintea mea, Spânule!”*); cultivarea prozei rimate şi ritmate (*„Lumea asta e pe dos, Toate merg cu capu-n jos, puţini suie, mulţi coboară, unul macină la moară”*); frecvenţa enumeraţiilor şi a repetiţiilor (*„toţi erau cu părul, cu barba şi cu musteţele pline de promoroacă, de nu-i cunoşteai, oameni sunt, draci sunt...”*); sintaxa orală a frazei ce favorizează anacolutul (*„Credinciosul împăratului, auzind aceste, pe de-o parte l-a cuprins spaima, iară pe de alta s-a îndrăcit de ciudă”*); valorificarea formelor onomatopeice (*„a fornăi”, „a dârdâi”, „a ghiorăi”*) etc.

Stilul lui Creangă este al unui artist original. Naturaleţea exprimării sale este o calitate obţinută prin modelarea vorbirii populare şi regionale. *„Interesul estetic al cazului lui Creangă este că în el colectivitatea populară a devenit artistul individual încântat să plutească pe marile ape ale graiului obştesc”*. (Tudor Vianu)

Povestea lui Harap-Alb este un basm cult, cu virtuţi scenice, teatrale, care prelucrează teme şi motive ale basmului universal, rămânând o creaţie reprezentativă a unui povestitor genial.

Repere critice

- Ovidiu Bîrlea, ***Poveştile lui Creangă***, Bucureşti, E.P.L., 1967: *„Creangă face parte din aceeaşi familie cu povestitorii populari, de care totuşi se distanţează peste aşteptări: e fratele genial al acestora. Le sunt comune acelaşi patrimoniu prin moştenire, acelaşi aer de familie, aceleaşi mijloace de realizare, decât că scânteia geniului a dat roadele cuvenite numai la Creangă”*.
- Nicolae Ciobanu, ***Între imaginar şi fantastic în proza românească***, Bucureşti, Ed. C.R., 1987: *„Toate personajele din opera scriitorului, personaje între care se include şi naratorul, nu dovedesc prin nimic că au în vreun fel conştiinţa prezentului biografic, derivat din timpul biografic trecut şi menit, totodată, să anticipeze asupra vârstelor ce urmează. O asemenea imobilitate temporal-biografică indică statutul arhetipal-genetic al eroilor. Ideea este că înainte de a fi indivizi umani, ei exprimă diferitele vârste ale individualităţii umane în structurile ei imuabile: copilul, tânărul, omul matur, bătrânul.”*
- Mihai Apostolescu, ***Ion Creangă între mari povestitori ai lumii***, Ed. Minerva, Bucureşti, 1978: *„Geniul răului, care în basme este reprezentat de uriaşi sau zmei, în general nenumiţi, la Creangă, în* ***Povestea lui Harap-Alb*** *poartă numele de Spânul. Substantivizarea unui adjectiv are la bază credinţa milenară că bărbatul căruia nu-i cresc nici barbă nici mustăţi nu este bărbat, dar nici femeie. Această ambiguitate se încarcă cu tot ce este mai rău în om: ambiţie deşartă, invidie, ură, şiretenie, poftă de mărire nemeritată, cruzime, dispreţ de muncă şi de oameni etc.”*
- N. Manolescu, ***Lecturi infidele***, bucureşti, E.P.L., 1966: *„Geniul humuleşteanului este această capacitate extraordinară de a-şi lua în serios eroii (fabuloşi sau nu, oameni sau animale), de a le retrăi aventurile, de a pune cu voluptate în fiecare propriile lui aspiraţii neobosite, slăbiciuni, vіţii, tulburări şi uimiri, adică de a crea viaţă. El e creatorul unei «comedii umane» tot aşa de profundă şi de universală în tipicitatea ei precum aceea a lui Sadoveanu”*.

Nuvela

2

I. Disocieri teoretice:

- Cuvântul **nuvela** provine din franţuzescul *nouvelle*, italienescul *novella* şi se poate traduce prin sensul *noutate.*
- Cf. DEX, 1998, **definiţia** nuvelei este: „Specie literară a genului epic, mai amplă şi mai complexă decât schiţa, mai scurtă şi mai simplă decât romanul, care înfăţişează un episod semnificativ din viaţa unuia sau mai multor personaje (prezentate în mediul lor social)”.
- Trăsăturile importante ale acestei specii: conflictul puternic, intriga construită după rigorile clasice, acţiunea mai dezvoltată decât a schiţei, cronotopul bine precizat (relaţia spaţiu-timp), fapte verosimile etc.
- Privită în **diacronie**, nuvela a apărut în literatura europeană, în secolul al XV-lea, în timp ce nuvela românească a apărut în perioada paşoptistă (1830-1860), articulând valoric influenţele culturale europene cu nevoia de originalitate exprimată de Mihail Kogălniceanu în revista „Dacia literară”. Primii autori precum Costache Negruzzi, Al. Odobescu, Nicolae Filimon au scris nuvele istorice şi romantice, ulterior (perioada Junimii), I. L. Caragiale, Ion Creangă, Mihai Eminescu, Ioan Slavici şi continuând cu Barbu Ştefănescu Delavrancea şi Al. Macedonski (sfârşitul secolului al XIX-lea) au contribuit la îmbogăţirea tematică a nuvelei, la perfecţionarea construcţiei personajului şi a subiectului, la formarea unor structuri narative proprii. În secolul al XX-lea, nuvela românească este ilustrată de L. Rebreanu, M. Eliade, M. Preda, Fănuş Neagu, Marin Preda ş.a.

II. Tipologia nuvelei româneşti şi ilustrarea ei prin opere semnificative:

- în funcţie de temă, nuvela poate fi:
  - istorică – ex. ***Alexandru Lăpuşneanul*** de Costache Negruzzi, ***Doamna Chiajna*** de Al. Odobescu;
  - psihologică – ex. ***Moara cu noroc*** de Ioan Slavici, ***În vreme de de război*** de I. L. Caragiale;
  - socială – ex. ***Nenorocirile unui slujnicar sau Gentilomii de mahala,*** de Nicolae Filimon ş. a.
- în funcţie de curentul literar:
  - romantică – ex. ***Alexandru Lăpuşneanul,*** de Costache Negruzzi, ***Sărmanul Dionis,*** de Mihai Eminescu;
  - realistă – ex. ***Moara cu noroc, Popa Tanda, Comoara, Pădureanca***, de Ioan Slavici
  - naturalistă – ex. ***Păcat, O făclie de Paşte*** şi ***În vreme de război,*** de I. L. Caragiale, ***Între coteţe*** şi ***Nicu Dereanu,*** de Alexandru Macedonski; ***Zobie, Milogul, Trubadurul,*** de Barbu Ştefănescu Delavrancea;
- în funcţie de raportul realitate-ficţiune:
  - realistă: ex. ***Moara cu noroc*** de Ioan Slavici
  - fantastică: ***Sărmanul Dionis*** de Mihai Eminescu.

III. Ilustrarea tipurilor de nuvelă:

Nuvela istorică şi romantică

ALEXANDRU LĂPUŞNEANUL

de Costache Negruzzi

Costache Negruzzi (1808-1868) ilustrează perfect ambiţia scriitorilor paşoptişti de a crea opere originale, plecând de la documente anterioare. El şi-a încercat talentul mai ales în domeniul prozei. Opera sa este eterogenă estetic – **realistă, clasică şi romantică**, formule diferite fiind topite cu o mare naturaleţe.

Volumul ***Păcatele tinereţilor*** (1857), publicat la vârsta de 46 de ani, cuprinde trei părţi în proză: ***Amintiri de juneţe, Fragmente istorice*** şi ***Negru pe alb – Scrisori la un prieten*** – fiecare parte contribuind la îmbogăţirea literaturii româneşti cu noi specii: nuvelă, fiziologie, proză memorialistică – şi una în versuri, ***Neghină şi pălămidă***.

Nuvela ***Alexandru Lăpuşneanul,*** cea mai izbutită dintre creaţiile lui Negruzzi şi un adevărat model artistic pentru scriitorii de mai târziu, a apărut în 1840, în primul număr al revistei *„Dacia literară”*. Despre această operă, G. Călinescu menţiona că: *„ar fi devenit o scriere celebră ca şi Hamlet dacă literatura română ar fi avut în ajutor prestigiul unei limbi universale.”*[1]

Opera valorifică **istoria naţională**, fiind o veritabilă reconstituire a unei epoci, cu atmosfera specifică (stare de spirit, mediu, cadru, ambianţă), mentalitate, tradiţii, un anume model imagologic, propriu perioadei în care a domnit Alexandru Lăpuşneanul, transpus artistic în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Are, în acelaşi timp, **trăsături romantice**, în primul rând pentru că în centru se află un **personaj excepţional** acţionând în împrejurări excepţionale.

Sursa prozatorului este ***Letopiseţul Ţării Moldovei*** de Grigore Ureche şi cel al lui Miron Costin, din care valorifică personaje şi evenimente: revenirea cu ajutor turcesc în a doua domnie a lui Alexandru Lăpuşneanu (1564-1569), întâmpinarea domnului de către solii lui Ștefan Tomşa, promisiunea de împăcare făcută boierilor, omorârea celor 47 de boieri, călugărirea sub numele Pahomie (Paisie în nuvelă), otrăvirea lui de către propria soţie şi înhumarea la mănăstirea Slatina; domnitorul, soţia sa, Ruxanda, Tomşa, Moţoc vornicul, Spancioc spătarul, postelnicul Veveriţă au făcut parte din istoria Moldovei, dar autorul le modifică destinul şi încadrarea în timp. De asemenea, unele cuvinte celebre sunt menţionate şi în cronica lui Ureche: *„De nu mă vor, eu îi voiu pre ei şi de nu mă iubescu, eu îi iubesc pre dânşii şi tot voiu merge, ori cu voie, ori fără voie.*”, *„de să va scula, vă popi şi el pre unii”.*

Tema nuvelei este **istoria**, ultimii cinci ani de domnie a lui Alexandru Lăpuşneanul în Moldova secolului al XVI-lea, trasfigurată şi motivată prin formula estetică a **romantismului.**

---

[1] G. Călinescu, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent,*** Ed. Minerva, 1982

Structura nuvelei este realizată prin articularea a două planuri epice: unul, în care evoluează personajul principal Alexandru Lăpuşneanul, tipul domnului tiran, dornic de răzbunare împotriva boierilor care l-au trădat în prima domnie şi altul, în care se descrie situaţia Moldovei feudale, a poporului (personaj colectiv), a relaţiilor ţării cu Poarta, dar şi a interrelaţionărilor dintre clasele sociale cristalizate – boieri şi ţărani.

Structura impune şi construcţia unor **conflicte** diverse, puternice, exterioare şi interioare (psihologice), care credibilizează fresca socială. Numeroase fapte, detalii vestimentare, amănunte gastronomice, de ceremonial, de existenţă cotidiană contribuie la conturarea atmosferei acelei epoci, descrise de Ureche în „certările" şi „învăţăturile" sale la adresa celor mari, în *Letopiseţ*. Cel mai bine conturat dintre conflicte este cel **exterior,** dintre domn şi boieri, un conflict de natură politică, socială, specific epocii nestatornice a Evului Mediu românesc. Relaţiile ascuţite dintre boieri şi voievod sunt complicate prin conflictul, indus de Lăpuşneanul, dintre boieri şi norod (cap. III *„Capul lui Moţoc vrem"*).

Conflictul interior, cel care ar accentua dimensiunea morală a personajului, este mai puţin conturat. Eroul nu are tulburări de conştiinţă, doar în capitolul IV, *„De mă voi scula, pre mulţi am să popesc şi eu"* este surprinsă zbaterea lui între dorinţa de răzbunare şi neputinţa trupului cuprins de boală.

Compoziţia nuvelei este **clasică**, armonioasă, realizată prin cele patru capitole anticipate de mottouri semnificative. Fiecare capitol se deschide cu un **rezumat** sau o **prezentare**, în care timpul diegetic (al evenimentelor) este mai mare decât timpul discursului: **cap. I** – *„Iacov Eraclid, poreclit Despotul, perise ucis de buzduganul lui Ştefan Tomşa, care acum cîrmuia ţara, dar Alexandru Lăpuşneanul, după înfrîngerea sa în două rînduri, de oştile Despotului, fugind la Constantinopol, izbutise a lua oşti turceşti şi se înturna acum s? izgonească pre răpitorul Tomşa şi să-şi ia scaunul, pre care nu l-ar fi perdut, de n-ar fi fost vîndut de boieri."*; **cap. II** – *„Tomşa, nesimţindu-se în stare a se împotrivi, fugise în Valahia şi Lăpuşneanul nu întâlnise nicio împiedicare în drumul său. Norodul pretutindene îl întâmpina cu bucurie şi nădejde, aducându-şi aminte de întâia lui domnie, în care el nu avusese vreme a-şi dezvălui urâtul caracter.";* **cap. III** – *„De cu seară se făcuse de ştire tuturor boierilor să se adune a doua zi, fiind sărbătoare, la mitropolie, unde era să fie şi domnul, ca să asculte liturghia şi apoi să vie să prînzească la curte."*

La începutul **cap. IV,** se întâlneşte atât rezumatul cât şi **elipsa** – *„Patru ani trecuseră de la scena aceasta, în vremea cărora Alexandru-vodă, credincios făgăduinţei ce dase doamnei Ruxandrei, nu mai tăiese niciun boier. Dar pentru ca să nu uite dorul lui cel tiranic de a vedea suferiri omeneşti, născoci feluri de schingiuiri."* Rezumatul are rolul de a selecta secvenţele majore din viaţa reală a domnitorului, aducând în atenţia cititorului, prin concentrare temporală, numai pe acelea interesante şi semnificative. Elipsa are la bază tot principiul selecţiei, numai că, de această dată, unele secvenţe din viaţa reală a persoanei sunt eludate, lăsând cititorului libertatea de a completa interstiţiile conform imaginaţiei şi interesului propriu.

Mottourile care însoţesc fiecare dintre cele patru capitole pot fi considerate elemente de paratextualitate (cf. G. Genette – tipuri de discurs care înconjoară textul ficţional: numele şi prenumele autorului, titlul, subtitlurile, titlurile de capitol, prefeţele şi postfeţele, editura, localitatea şi anul apariţiei, notele din subsolul paginilor, ilustraţiile, preţul ş.a.) cu rol evident în orientarea lecturii cititorului, prin faptul că stabileşte **un tip de relaţie cu textul**, „punerea în adâncime". Mottourile concentrează elementele

semnificative din fiecare capitol al nuvelei, fiind un procedeu de oglindire a textului în el însuşi, o autoreflectare.

Astfel, capitolul I are ca motto: *„Dacă voi nu mă vreţi, eu vă vreu...”*. Domnitorul Alexandru Lăpuşneanul rosteşte aceste cuvinte în faţa solilor lui Tomşa, formulând, , prin exprimarea voinţei de putere, şi intriga acţiunii. Capitolul al II-lea are ca motto cuvintele unei jupânese văduve cu cinci copii: *„Ai să dai samă, doamnă!...”* Prin aceste cuvinte ameninţătoare, se insinuează conflictul moral şi religios. Femeia ilustrează mentalitatea omului medieval care crede că orice păcat, inclusiv cel al voievodului, „unsul lui Dumnezeu”, va fi pedepsit de instanţa supremă. Capitolul al III-lea are ca motto structura: *„Capul lui Moţoc vrem...”*. Cuvintele aparţin mulţimii, adunate în faţa cetăţii de puţinele slugi scăpate din măcelul organizat de Lăpuşneanul. Mulţimii i se oferă un nume, al lui Moţoc, drept singurul vinovat de jefuirea puţinelor bunuri ale norodului. Din punctul de vedere al construcţiei personajului, se constată complicarea relaţiei dintre protagonist şi planurile secundare ale textului. Capitolul al IV-lea are drept motto cuvintele: *„De mă voi scula, pre mulţi am să popesc şi eu”*, care indică un **conflict interior** şi apropierea deznodământului ca urmare a insistenţei cu care personajul, încă, vrea să-şi impună voinţa.

Titlul tematic (G. Genette, pornind de la diferenţa dintre *temă* şi *remă*, considera că titlurile sunt de două feluri: *tematice* când se referă la conţinutul operei şi rematice, când se referă la gen, specie etc.) al nuvelei, tot un element paratextual, este specific scrierilor cu caracter istoric din secolul al XIX-lea, în care ficţiunea se îmbină armonios cu documentul reprezentat de cronică. Prin titlu, *„Alexandru Lăpuşneanul”*, accentul cade pe figura centrală a operei, personajul principal fiind şi eponim.

Relaţiile temporale şi spaţiale sunt clar delimitate. Timpul derulării evenimentelor este precizat, ceea ce conferă verosimilitate. Este timpul în care trăiesc personajele şi se desfăşoară acţiunea. El se organizează, în funcţie de ordinea firească, de la cauză la efect, a evenimentelor, şi în funcţie de cronologie. Timpul este istoric, 1564-1569. Există însă şi un timp trecut neprecizat, aproape de legendă, sugerat de structuri precum: *„În Moldova, **pe vremea aceea,** nu se introdusese încă moda mâncărilor alese”* şi *„Ea nu putea afla pricina zgomotului ce auzise, căci, **după obiceiul vremii de atunci,** femeile nu ieşeau din apartamentele lor...”*. Acţiunea din nuvelă este ulterioară istoriei reale, se petrece în Moldova, în cetatea Hotinului, la curtea domnească din Iaşi şi la mitropolie.

Subiectul este armonios construit, fiecare dintre capitolele nuvelei dezvoltând câte un moment al subiectului. Capitolul I se deschide cu momentul când Alexandru Lăpuşneanul se întoarce în ţară pentru a lua tronul din mâinile lui Ştefan Tomşa, însoţit de şapte mii de spahii şi de trei mii de soldaţi moldoveni şi având promisiunea, în caz de nevoie, a unui ajutor tătăresc. Vremurile tulburi, caracterizate prin lupte sângeroase pentru putere, trădări ale boierilor şi înţelegeri cu turcii pentru tron sunt descrise în **incipitul care rezumă** evenimentele ce premerg revenirii lui Lăpuşneanul.

La Tecuci, primeşte o solie a boierilor, formată din vornicul Moţoc, postelnicul Veveriţă şi spătarii Spancioc şi Stroici. Aceştia îi cer să plece pentru că: *„norodul nu te vrea, nici te iubeşte”*. Dorinţa de răzbunare şi de putere se manifestă, concretizându-se în cuvinte memorabile: *„Dacă voi nu mă vreţi, eu vă vreu* [...], *şi dacă voi nu mă iubiţi, eu vă iubesc pre voi, şi voi merge ori cu voia, ori fără voia voastră.”* Observăm modul interesant în care se construiesc **expoziţiunea** şi **intriga** subiectului, estompându-se graniţele dintre ele, pentru accentuarea dramatismului. Se naşte un

conflict puternic între domn şi boieri. Moţoc rămâne lângă domn, sperând că, prin intrigi, va reuşi să supravieţuiască.

Capitolul al II-lea conţine o serie de evenimente care se grupează în **desfăşurarea acţiunii.** Ştefan Tomşa fuge în Valahia, lăsând liber drumul duşmanului său către tron. Imediat după sosire, Lăpuşneanul arde cetăţile Moldovei, cu excepţia Hotinului, ca să fie sigur că boierii nu au unde să se refugieze şi să comploteze. Confiscă averile boierilor şi, la cea mai mică greşeală, îi omoară, atârnându-le capetele în poarta curţii domneşti. O armată numeroasă de mercenari plătiţi îl păzeşte, în timp ce oastea moldovenească s-a micşorat. Acţiunea se construieşte liniar, cronologic, prin **înlănţuirea** episoadelor şi a secvenţelor narative.

Tot în acest capitol, apare o inserţie de tip **analepsă (**secvenţă retrospectivă), în care se prezintă „istoria" doamnei Ruxanda, fată şi nepoată de domn, cu un destin nefericit, marcat de bejenie, morţi sângeroase, plânsul mamei, însemnarea iubitului şi călugărirea lui cu sila: *„Ea văzuse murind pre părinţii săi, privise pre un frate lepădîndu-şi legea şi pre celălalt ucis; şi mai întăi hotărîtă de obştie a fi soţia lui Jolde (pre care nici îl ştia), acum fusese silită de aceeaşi obştie, care dipoza de inima ei făr-a o mai întreba, a da mîna lui Alexandru-vodă, pre care cinstindu-l şi supuindu-i-se ca unui bărbat, ar fi voit să-l iubească, dacă ar fi aflat în el cît de puţină simţire omenească."* Secvenţa aceasta susţine **antiteza** romantică dintre domn şi soţia sa, explică teama, de natură moral-religioasă a eroinei, cu care primeşte cuvintele spuse de o văduvă a unui boier, după ce îi arată capul soţului ei ţintuit de poartă: *„Ai să dai samă, doamnă!..."* şi conferă nuvelei valoare documentară.

Ruxanda îi cere soţului să nu mai verse sânge, iar Lăpuşneanul îi promite că va înceta cu omorurile şi chiar îi va da un leac de frică.

Capitolul al III-lea pregăteşte **punctul culminant** după rigorile dramatice, figura de stil utilizată fiind **climaxul** (gradaţia ascendentă), pentru a surprinde evoluţia conflictului politic dintre domnul autoritar şi boierii trădători. Domnitorul îmbrăcat „cu toată pompa domnească", se înfăţişează boierilor, la mitropolie, fiind sărbătoare şi, după un ceremonial de închinare pe la icoane, urcându-se în strană, îi invită la curte, spunându-le: *„Boieri dumneavoastră! De la venirea mea cu a doua domnie şi pînă astăzi, am arătat asprime către mulţi; m-am arătat cumplit, rău, vărsînd sîngele multora. Unul Dumnezeu ştie de nu mi-a părut rău şi de nu mă căiesc de aceasta; dar dumneavoastră ştiţi că m-a silit numai dorinţa de a vedea contenind gîlcevirile şi vînzările unora şi altora, care ţinteau la răsipa ţării şi la peirea mea. Astăzi sînt altfel trebile. Boierii şi-au venit în cunoştiinţă; au văzut că turma nu poate fi fără păstor, pentru că zice mîntuitorul; „Bate-voi păstorul, şi se vor împrăştia oile„. Boieri dumneavoastră! Să trăim de acum în pace, iubindu-ne ca nişte fraţi, pentru că aceasta este una din cele zece porunci: „Să iubeşti pre aproapele tău ca însuţi pre tine şi să ne iertăm unii pre alţii, pentru că sîntem muritori, rugîndu-ne Domnului nostru Iisus Hristos — îşi făcu cruce — să ne ierte nouă greşalele, precum iertăm şi noi greşiţilor noştri."*

Cuceriţi de cuvântarea meşteşugită, cei mai mulţi dintre boieri, 47, răspund invitaţiei domnului, în ciuda unor avertismente date de Spancioc şi de Stroici. La curte, se fac pregătiri mari de ospăţ, cu bucate specifice epocii cosmopolite. În toiul ospăţului, la un semn al lui Lăpuşneanul, slujitorii şi ostaşii îi măcelăresc pe boieri. Scena este descrisă detaliat, încât se produce suspendarea totală a timpului diegetic. Se conturează un spaţiu închis, al morţii violente, oferind cititorului posibilitatea de a vedea cu ochii minţii un loc ficţional: *„Închipuiască-şi cineva într-o sală de cinci stînjeni*

lungă şi de patru lată, o sută şi mai mulţi oameni ucigaşi şi hotărîţi spre ucidere, călăi şi osîndiţi, luptîndu-se, unii cu furia deznădejdei, şi alţii cu aprinderea beţiei. Boierii, neavînd nici o grijă, surprinşi mişăleşte pe din dos, fără arme, cădeau făr-a se mai împotrivi. Cei mai bătrîni mureau făcîndu-şi cruce; mulţi însă din cei mai juni se apărau cu turbare; scaunele, talgerele, tacîmurile mesii se făceau arme în mîna lor; unii, deşi răniţi, se încleştau cu furie de gîtul ucigaşilor şi, nesocotind rănele ce priimeau, îi strîngeau pîn-îi înăduşeau. Dacă vreunul apuca vreo sabie, îşi vindea scump viaţa. Mulţi lefecii periră, dar în sfîrşit nu mai rămasă nici un boier viu. Patruzeci şi şepte de trupuri zăceau pe parchet! În lupta şi trînta aceasta, masa se răsturnase; ulcioarele se spărseseră şi vinul amestecat cu sînge făcuse o baltă pe lespezile salei." Impresia de real creşte, iar universul fictiv devine credibil.

Omorârea celor 47 de boieri este o **scenă**, adică o secvenţă în care **timpul evenimentelor şi timpul discursului** sunt egale. Scena beneficiază de elementele specifice artei teatrale: recuzită, actanţi, joc scenic, fiind, prin aceasta, intens dramatică.

Odată cu boierii, sunt omorâte şi slugile lor, puţinii care scapă dau de veste norodului, despre ceea ce se întâmplă la curte. Oamenii se strâng în faţa cetăţii, lovind poarta cu securile. Ei constituie personajul colectiv, care este construit pentru a îndeplini funcţii estetice şi morale şi, în acelaşi timp, pentru a ilustra conflictul de natură socială.

Funcţiile personajului colectiv privesc creşterea tensiunii dramatice a momentului descris şi rezolvarea, din perspectiva lui Lăpuşneanul, a problemei reprezentate de Moţoc, boier trădător devenit inutil pentru domn, după omorârea duşmanilor săi şi atingerea scopului propus. Ascultând strigătul mulţimii: *„Capul lui Moţoc vrem...",* domnitorul decide să-l sacrifice: *„– Destul! strigă Lăpuşneanul, nu te mai boci ca o muiere! fii român verde. Ce să te mai spoveduieşti? Ce-i să spui duhovnicului? că eşti un tîlhar şi un vînzător? Asta o ştie toată Moldova. Haide! luaţi-l de-l daţi norodului şi-i spuneţi că acest fel plăteşte Alexandru-vodă celor ce pradă ţara."* După jerfirea lui Moţoc, pune slugile să spele sala de ospăţ, să taie capetele celor ucişi şi să le aşeze într-o piramidă, după rang. O cheamă pe doamna Ruxanda, căreia îi promisese un leac de frică, să vadă priveliştea.

Capitolul al IV-lea prezintă **deznodământul,** care are la bază adevărul cronicăresc: *„Mai apoi, daca s-au trezit şi s-au văzut călugăr, zic să fie zis că de să va scula, vă popi şi el pre unii. Mai apoi episcopii şi boierii înţelegându acestu cuvântu şi mai cu denadinsul Roxanda, doamnă-sa, temându-să de un cuvântu ca acesta, carile era de a-l şi créderea, ştiind câtă groază şi moarte făcusă mai nainte în boierii săi, temându-să doamnă-sa să nu paţă mai rău decâtu alţii, l-au otrăvit şi au murit."*[1]

La patru ani (**elipsă)** de la omorârea boierilor, domnul se îmbolnăveşte de friguri şi, potrivit propriei dorinţe, este călugărit, căpătând numele Paisie. Într-un moment de luciditate, îi ameninţă pe călugării care stăteau în preajma lui şi chiar pe soţia şi pe fiul lui cu moartea, ceea ce-i determină pe aceştia să-l otrăvească. În scena finală, a omorârii lui Alexandru Lăpuşneanul, reapar duşmanii lui vechi Spancioc şi Stroici, care îi descleştează dinţii pentru a sorbi toată otrava. Chinurile dinaintea morţii sunt cumplite, echilibrând artistic şi moral textul, conform principiului popular, „după faptă şi răsplată": *„Nenorocitul domn se zvârcolea în spasmele agoniei; spume făcea la gură; dinţii îi scrâşneau şi ochii săi sângeraţi se holbaseră; o sudoare îngheţată, tristă a*

[1] Grigore Ureche, Miron Costin, ***Letopiseţele Ţării Moldovei***, Ed. Ştefan, 2007

morţii prevestitoare, ieşea ca nişte nasturi pe obrazul lui. După un chin de jumătate de ceas, în sfârşit, îşi dete duhul în mânile călăilor săi."

Finalul nuvelei se situează într-o relaţie de simetrie cu **incipitul**, după cum afirmă Dimitrie Popovici: *„Introducerea şi încheierea nuvelei trădează spiritul analistului, al cronicarului. Acţiunea umană desfăşurată în nuvelă descinde din istorie şi conduce la istorie."*[1] Prin urmare, primul şi ultimul pasaj din nuvelă nu aparţin ficţiunii epice: *„Iacov Eraclid, poreclit Despotul, perise ucis de buzduganul lui Ştefan Tomşa, care acum cîrmuia ţara, dar Alexandru Lăpuşneanul, după înfrîngerea sa în două rînduri, de oştile Despotului, fugind la Constantinopol, izbutise a lua oşti turceşti şi se înturna acum sa izgonească pre răpitorul Tomşa şi să-şi ia scaunul, pre care nu l-ar fi perdut, de n-ar fi fost vîndut de boieri. Intrase în Moldavia, întovărăşit de şepte mii spahii şi de vreo trei mii oaste de strînsură. Însă pe lîngă aceste, avea porunci împărăteşti către hanul tatarilor Nogai, ca să-i deie oricît ajutor de oaste va cere."; „Acest fel fu sfîrşitul lui Alexandru Lăpuşneanul, care lăsă o pată de sînge în istoria Moldaviei.*

La monastirea Slatina, zidită de el, unde e îngropat, se vede şi astăzi portretul lui şi a familiei sale."

Perspectiva narativă, din nuvelă, este **omniscientă, cu focalizare zero.** Ea presupune cunoaşterea de la distanţă, neimplicarea naratorului în acţiune. Tudor Vianu consideră: *„Ceea ce izbuteşte în chip uimitor Negruzzi în **Alexandru Lăpuşneanul** este desăvârşita eliminare a propriei sale imagini din povestirea pe care o întreprinde. [...] Faptele povestite, iar nu povestitorul faptelor apar în primul plan, încât dacă din toată opera lui Negruzzi n-ar fi rămas decât nuvela **Alexandru Lăpuşneanul**, nimeni n-ar fi putut aduce vreo precizare despre particularităţile morale ale omului care a scris-o. [...] Autorul acestei nuvele a realizat cu plinătate norma impersonalităţii din primul moment în care a dorit să scrie o nuvelă şi nu o amintire. Este indiferent a şti dacă, pentru a atinge acest rezultat, Negruzzi a avut unele modele literare. Modelele n-ar fi putut lucra cu succes decât întâmpinate de predispoziţia autorului, de caracterul său estetic şi moral. Cine vrea să explice, aşadar, cum a apărut **Alexandru Lăpuşneanul** trebuie să-şi spună că aici a lucrat alcătuirea firească a autorului, darul său de a privi direct oamenii şi evenimentele şi virtutea de a-şi stăpâni afectele, despre care stă mărturie întreaga operă."*[2]

Naratorul ştie mai multe decât personajele, este auctor, obiectiv, substitut al demiurgului, însă, uneori, îşi trădează obiectivitatea prin intervenţii caracterizante, care dirijează cititorul spre o anume interpretare a personajului: *„Norodul pretutindene îl întîmpina cu bucurie şi nădejde, aducîndu-şi aminte de întăia lui domnie, în care el nu avusese vreme a-şi dezvălui **urîtul caracter**."; „Sfîrşind această **deşănţată cuvîntare**..."; „Dar pentru ca să nu uite **dorul lui cel tiranic** de a vedea suferiri omeneşti, născoci feluri de schingiuiri."* Discursul auctorial se personalizează, astfel, deconspiră intenţiile şi, uneori, chiar sentimentele autorului, având şi o funcţie de interpretare.

Personajele nuvelei, instanţe narative cu rol important în ansamblul operei, sunt construite după **modelul romantic** al epocii paşoptiste. Ele se structurează prin consonanţa dimensiunii social-exterioare cu aceea psihologică-interioară, concretizându-se în portrete literare individualizante, complexe şi funcţionale estetic şi moral.

[1] Dimitrie Popovici, ***Romantismul românesc,*** Ed. Albatros, Bucureşti, 1969
[2] Tudor Vianu, ***Arta prozatorilor români,*** Ed. Eminescu, 1973

Figura centrală a nuvelei **este Alexandru Lăpuşneanul**, personaj care ia naştere prin îmbinarea unor tehnici clasice, romantice şi realiste. În ipostaza de erou excepţional, acţionând în împrejurări excepţionale, care intră frecvent în raporturi antitetice cu alte personaje şi chiar cu el însuşi, personajul are **trăsăturile clasice** ale tiranului accentuate **de romantism**. Dimensiunea şi relieful personajului, cu unele aspecte psihologice de factură **realistă,** trimit la **tipul domnului tiran,** dominat de voinţa de putere şi de ura neîmpăcată faţă de boierii care l-au trădat în timpul primei sale domnii.

Caracteristicile principale ale protagonistului se subordonează intenţiilor acestuia de a concentra puterea feudală în propriile mâini, de a acţiona vindicativ asupra boierilor, potenţiali aspiranţi la tron, de a strânge averi pentru a plăti dările la Poartă. Este un bun strateg, un politician abil, care se foloseşte de vornicul Moţoc pentru a-şi atinge scopul, stăpâneşte perfect arta disimulării (discursul de împăcare din biserică), este puternic şi inflexibil faţă de slujitori şi chiar faţă de propria soţie: *„Muiere nesocotită! strigă Lăpuşneanul sărind drept în picioare şi mîna lui, prin deprindere, se răzăma pe junghiul din cingătoarea sa; dar îndată, stăpînindu-se, se plecă şi, rădicînd pre Ruxandra de jos..."*

Alexandru Lăpuşneanul cunoaşte psihologia maselor, pe care le manipulează în scop personal. Când Moţoc îi sugerează să pună tunurile pe oamenii adunaţi în faţa porţii, el rosteşte fraza memorabilă*: „Proşti, dar mulţi, răspunse Lăpuşneanul cu sînge rece; să omor o mulţime de oameni pentru un om, nu ar fi păcat?"*, care va aduce condamnarea vornicului.

Caracterul său sângeros este evidenţiat în mod deosebit în scena omorârii celor 47 de boieri. Faptele crude puse la cale pentru anihilarea totală a boierilor sunt un mijloc de **caracterizare indirectă.** Există, însă, în scena omorului şi notaţii ale naratorului care îl **caracterizează direct** pe erou: *„**El rîdea**; iar Moţoc, silindu-se a rîde ca să placă stăpînului, simţea părul zburlindu-i-se pe cap şi dinţii săi clănţănind. Şi cu adevărat era groază a privi această scenă sîngeroasă."*

În ciuda unor dominante caracteriale, personajul este construit antitetic. Astfel, aflăm că în timpul primei domnii, Lăpuşneanul a fost un domn drept şi nu a făcut vărsare de sânge, aspect menţionat de narator la începutul capitolului al II-lea, ulterior, el a evoluat spre tiranie şi despotism. Antiteza domină şi relaţia lui cu **doamna Ruxanda**, personaj feminin secundar, angelic. Domniţa are condiţia unei femei din epoca respectivă, trăind izolată la curtea feudală: *„Ea nu putea afla pricina zgomotului ce auzise, căci, după obiceiul vremii de atunci, femeile nu ieşeau din apartamentul lor şi slujnicele nu puteau risca în mijlocul unei oştimi ce nu cunoştea ce este disciplină"*. Portretul domniţei este realizat în tuşe albe, fiind constrâns de clişeul romantic al femeii înger. Ca personaj, Ruxanda este neverosimilă tocmai prin rolul „prea" pozitiv asumat.

Portretul ei se conturează întâi printr-o succintă incursiune în biografie, apoi, prin sublinierea trăsăturilor importante: blândeţea, credinţa, slăbiciunea caracterială, dar şi nobleţea chipului şi frumuseţea fizică: *„Peste zobonul de stofă aurită, purta un benişel de felendreş albastru blănit cu samur, a căruia mînice atîrnau dinapoi; era încinsă cu un colan de aur, ce se închia cu mari paftale de matostat, împregiurate cu petre scumpe; iar pe grumazii ei atîrna o salbă de multe şiruri de margaritar. Şlicul de samur, pus cam într-o parte, era împodobit cu un surguci alb şi sprijinit cu o floare mare de smaragde. Părul ei, după moda de atuncea, se împărţea despletit pe umerii şi spatele sale. Figura ei avea acea frumuseţă care făcea odinioară vestite pre femeile României şi care se găseşte rar acum, degenerînd cu amestecul naţiilor străine."*

Vornicul Moţoc este un personaj secundar, construit viguros şi credibil. Oponent al lui Lăpuşneanul, la început, ipocrit şi laş, Moţoc trece din istoria reală în permanenţa artistică, prin portretul său de boier trădător, adaptat realităţilor vremii „mişcătoare”, victimă a propriei dorinţe de putere şi de supravieţuire: *„Moţoc îi sărută mâna, asemenea cânelui care, în loc să muşce, linge mâna care-l bate. El era mulţămit de făgăduinţa ce câştigase; ştia că Alexandru-vodă a să aibă nevoie de un intrigant precum el.”* Moartea personajului este previzibilă în economia faptelor descrise în nuvelă. Când nu a mai avut nevoie de el, călăul, Alexandru Lăpuşneanul, l-a dat pradă mulţimii nemulţumite de jefuitori. Episodul omorârii lui Moţoc are note fantastice: *„Ticălosul boier căzu în braţele idrei acestei cu multe capete, care întru o clipală îl făcu bucăţi.”*

În opoziţie cu Moţoc, sunt spătarii **Spancioc şi Stroici**, boieri patrioţi, viteji şi justiţiari, caracterizaţi direct de Lăpuşneanul însuşi: *„Spancioc este încă tînăr, în inima lui este iubire de moşie; Îmi place a privi sumeţia lui, pre care nu se sileşte a o tăinui. Stroici este un copil, care nu cunoaşte încă pre oameni, nu ştie ce este îmbunarea şi minciuna; lui i se par că toate paserile ce zboară se mănîncă.”* Rolul lor este evidenţiat în finalul nuvelei, când o „ajută” pe domniţă să-şi omoare soţul, rostind o replică în spiritul moralei populare*: „Ba, se cade spre osânda ta să ne priveşti; învaţă a muri, tu care ştiai numai a omorî.”*

Personajul colectiv, reprezentat în nuvelă printr-o bogată serie sinonimică: *„norod”, „gloată”, „slugi”, „oameni boiereşti*”, apare pentru prima dată în literatura română. Costache Negruzzi se dovedeşte un observator realist al reacţiilor mulţimii furioase. Personajul colectiv apare ca o mulţime nediferenţiată, uşor de manipulat, derutată. Mişcările norodului sunt surprinse atent şi gradual.

După Nicolae Manolescu, sunt cel puţin patru motive pentru care nuvela poate fi încadrată în **curentul romantic:**

- Are caracter documentar, ca întreaga proză romantică de tip Biedermeier din perioada paşoptistă;
- Se pot observa unele intervenţii auctoriale, comentarii subiective la adresa personajelor, dar, mai ales, pasaje care ţin de scopul romanticilor de a instrui cititorii în privinţa obiceiurilor vremii, a vestimentaţiei, a mâncărurilor, adică de a reda culoarea vremii;
- Simplitatea morală a personajelor, numită de Manolescu *„liniaritatea psihologică*”[1], se constată prin faptul că fiecare personaj are o dominantă caracterologică care-i limitează evoluţia, încât: *„Portretul indică fixaţie şi primitivitate, nu un suflet complicat, contradictoriu.”*[2]
- Din punct de vedere narativ, nuvela este şi ea liniară: *„În curgerea vertiginoasă şi dreaptă a subiectului, personajele comit gesturi şi rostesc cuvinte menite a fi memorate. Este o particularitate a prozei romantice, care încă denotă artificialitate.”*[3]

Viziunea artistică a lui Negruzzi, modul de a reprezenta istoria, este aceea*: „... a istoricului dublat de scrutătorul sufletului omenesc.”*[4] Bazându-se pe documentul istoric, Negruzzi a preluat scene, fapte, personaje, replici deja existente în cronici, pe

[1] Nicolae Manolescu*, **Istoria critică a literaturii române**,* Ed. Paralela 45, Bucureşti, 2008
[2] ibidem
[3] ibidem
[4] Dimitrie Popovici, op. cit.

care le-a analizat şi le-a comentat, trecându-le prin filtrul sensibilităţii sale. A redus rolul descrierii şi al naraţiunii, ca să utilizeze **dialogul** ca formă de reprezentare a lumii, cu minimă intervenţie a naratorului.

Dacă Ureche scria pentru a lăsa urmaşilor *„învăţătura”*, fără a fi încercat de mari emoţii şi exaltări, Negruzzi e un veritabil artist: *„Echilibrul între convenţia romantică şi realitatea individului, aceasta e minunea creaţiei lui Negruzzi.”*[1]

Repere critice:

- Coord. Gheorghe Crăciun, ***Istoria literaturii române pentru elevi şi profesori:*** *„Nuvela este remarcabilă şi datorită îmbinării deosebite a elementelor de sorginte diferită: echilibrul clasic, susţinut chiar de «regula celor trei unităţi», realista atmosferă de epocă, sau surprinderea modului haotic de a reacţiona al maselor, în sfârşit, dar nu în ultimul rând, excepţionalitatea romantică a eroului. La nivelul scriiturii observăm sobrietatea auctorială, atenţia acordată amănuntului semnificativ, apetenţa pentru «expresiile memorabile»”.*
- ***Dicţionarul literaturii române de la origini până la 1900****, Ed. Academiei, Bucureşti, 1979: „****Alexandru Lăpuşneanul*** *rămâne un model încă neegalat al nuvelei istorice româneşti. Într-o naraţiune concentrată, densă, învăluită de o atmosferă arhaică, scriitorul evocă figura cumplită, stranie a domnitorului. Alexandru Lăpuşneanul este un personaj complex, crud şi sângeros ca şi veacul în care trăieşte, răzbunător şi perfid, sadic, chiar monstruos în «dorul lui cel tiranic de a vedea suferiri omeneşti»”.*
- Liviu Papadima*,* ***Literatură şi comunicare. Relaţia autor – cititor în proza paşoptistă şi postpaşoptistă,*** Ed. Polirom, Iaşi, 1999: *„«Obiectivitatea» nuvelei pare a decurge din faptul că prozatorul operează cu o triplă perspectivă: istoriografică, cea mai distantă, morală, intermediară prin caracterul ei de generalitate şi estetică, cea mai apropiată de cititor. Rezultatul e o formulă de compromis bine dozat.*”
- idem: *„Înrămarea şi focalizarea, apropierea sau îndepărtarea imaginii de cititor se prevalează deopotrivă de alternanţa dintre relatare, prezentare şi descriere, sau de succesiunea timpurilor verbale. Fiecare secvenţă începe printr-o expunere rezumativă pe parcursul căreia se face trecerea de la dominaţia mai mult ca perfectului, ca „grund” istoriografic, la perfectul simplu narativ, uneori, ca în capitolul al patrulea, cu mai îndelungă insistenţă pe imperfectul iterativ sau durativ. Dilatarea sau contragerea acestor pasaje reglează ritmul urmăririi acţiunii.”*

[1] G. Călinescu, op. cit.

Nuvela realist-psihologică

I. Disocieri teoretice

• Termenul ***realism*** provine din latinescul ***realis*** – realitate; fr. – *realisme.*
• cf. ***Dicţionarului explicativ al limbii române, 1998***, *cuvântul* ***realism*** se defineşte astfel: *mişcare, curent, atitudine în creaţia sau teoria literară şi artistică având ca principiu de bază reflectarea realităţii în datele ei esenţiale, obiective, caracteristice. Nume generic pentru concepţiile filozofice care recunosc existenţa independentă a obiectului de subiect, precum şi posibilitatea de a cunoaşte obiectul. Atitudine a omului care are simţul realităţii; spirit practice."*
• ***Realismul*** denumeşte curentul artistic apărut în prima jumătate a secolului al XIX-lea, având prelungiri şi în secolul al XX-lea, ca reacţie la romantism. Realismul se bazează pe reflectarea obiectivă, veridică a realităţii, respingând idealizarea acesteia şi promovând ca principiu estetic – ***mimesisul.***
• **Mimesis –** *principiu estetic, de origine platoniciană şi aristoteliană, potrivit căruia arta este o rezultantă a imitării realităţii. (< gr. mimesis, imitaţie)*

II. Caracteristicile nuvelei realiste şi psihologice

- Concentrare epică şi ordonare a materialului epic;
- Mai scurtă decât romanul, presupune o lectură neîntreruptă;
- Acţiunea este centrul nuvelei (romanul privilegiază personajul);
- Esenţializare – un singur fir narativ, mai puţine personaje şi locuri decât romanul;
- Psihologia protagoniştilor nuvelei este constantă (cea a eroului de roman evoluează)-după Gilles Philippe, ***Romanul, de la teorii la analize***, Institutul European, 2002
- Refuzul textului diluat: *„nuvela atrage motivele grave, conflictele interioare ale fiinţei devorate de lumea în care trăieşte sau aflate sub presiunea unor indeterminări de natură psihologică."* (pag. 124);
- Personaje dilematice, conflicte puternice şi ireconciliabile;
- Importanţa personajului central şi a relaţiei acestuia cu planurile secunde ale nuvelei;
- Compoziţie laborios concepută, cu planuri epice simetrice, paralele, alternante sau simultane;
- Discurs narativ încărcat de sugestii;
- Capacitatea de a estompa linia dintre real şi ireal;
- Polarizarea acţiunii şi a personajelor spre un punct nodal;
- Este construită în perspectiva unui final şocant;
- Dezvoltarea categoriei narative a ***atmosferei (***stare de spirit; mediu, cadru, ambianţă) – după Ion Vlad, ***Aventura formelor***, E. D. P. , Bucureşti 1996

III. Ilustrarea conceptului de nuvelă realistă şi psihologică

MOARA CU NOROC

de Ioan Slavici

Modelul existenţial propus de Ioan Slavici în nuvela ***Moara cu noroc***, publicată în 1880 (în 1881 este inclusă în volumul *Novele din popor*), este acela al **realismului clasic, social şi psihologic**. Viziunea **clasică** se concretizează în intenţia moralizatoare a autorului care îşi construieşte personajele şi le creionează destinele pentru a ilustra o teză enunţată chiar la începutul nuvelei, prin intervenţia bătrânei, dar şi la nivelul construcţiei simetrice a operei, prin numărul de capitole şi prin ordonarea materialului epic într-un subiect cu cinci momente şi, nu în ultimul rând, prin conexiunile fine dintre *„tragedia clasică şi folclorul românesc,*"[1] adică raportarea eroilor la conceptul de fatalitate şi/sau destin.

Coordonatele **realiste, sociale şi psihologice** ale nuvelei sunt dominante şi se referă la tema abordată, aceea a relaţiei obsesive, dezumanizante a omului cu banul, la tipologia de personaje credibile şi verosimile, la tehnica de construcţie a personajelor prin detalierea trăsăturilor fizice, a interrelaţiilor umane, dar şi prin sondarea psihicului pentru a afla resorturile intime ale fiinţei, la crearea atmosferei specifice epocii prin descrierea mediului, a peisajului, a instituţiilor existente, a mentalităţii oamenilor, a obiceiurilor şi a tradiţiilor. Metodele folosite în cunoaşterea psihicului omenesc sunt **introspecţia şi analiza psihologică** redate în discurs prin stilul indirect, stilul direct (dialog) şi stilul indirect liber, iar ca mod de expunere prin utilizarea monologului adresat şi a monologului interior. De asemenea, de realism, se leagă stilul sobru şi concis al operei (anticalofilismul modernist), tehnica detaliului semnificativ, ca la Balzac, în realizarea portretului personajului antagonist, Lică Sămădăul şi tehnica de construcţie a personajului *rotund* (E. M. Forster), personaj care evoluează de-a lungul acţiunii.

Contextul istoric şi cultural, în care apare *Moara cu noroc,* este cel al epocii marilor clasici, când se manifestă criticismul junimist, mişcare de sinteză şi de aplicare ferventă a spiritului critic, de inaugurare a unei direcţii noi în cultura română pe principii valorice ferme. La această orientare aderă şi Ioan Slavici ca membru al societăţii *Junimea* din 1874.

Tema încadrează nuvela în realismul psihologic: dezumanizarea ca o consecinţă a patimii devoratoare de îmbogăţire pe fundalul unei societăţi în schimbare economică şi morală.

Perspectiva narativă este aceea a omniscienţei auctoriale. Această perspectivă facilitează viziunea moralizatoare. Naratorul se situează în afara evenimentelor, se raportează obiectiv la evenimente şi la personaje şi îşi construieşte discursul la persoana a III-a, ca în proza tradiţională. Poziţia sa privilegiată în raport cu aceea a personajelor este subminată doar de vocea bătrânei, personaj alter-ego, cu apariţii simetrice în operă, prin care autorul îşi transmite concepţia moralizatoare care corespunde cu punctul de vedere al colectivităţii rurale.

Titlul nuvelei „*Moara cu noroc",* ca element paratextual, dirijează cititorul spre un sens simbolic, profund, explicitat oarecum şi în capitolul al II-lea: „*Şi fiindcă aici se opresc toţi drumeţii, încetul cu încetul s-a făcut bătătură înaintea morii, şi oarecum pe*

[1] coord. Gheorghe Crăciun, ***Istoria Literaturii Române pentru elevi şi profesori***, Ed. Cartier Educaţional, 2004

nesimţite ***moara a încetat a mai măcina*** *[...] iară moara a rămas părăsită, cu lopeţile rupte şi cu acoperământul ciuruit de vremurile ce trecuseră peste dânsul."* Fragmentul conţine o sugestie a morii care macină destine, conturând, în mod ironic, un text împotriva titlului: *„Simbolul timpului care mistuie, macină lumea, moara este un loc vitalizator, situat în miezul universului care se transformă continuu."*[1]

În acelaşi timp, cuvântul *noroc,* prezent în titlu, are legătură cu vechea concepţie populară românească a condiţiei umane în univers, cu ideea de soartă/destin.

Acţiunea nuvelei se desfăşoară liniar, urmărind cronologic evenimentele care au condus la moartea eroilor. Nu este dinamică, fiind mai mereu întreruptă de analiza şi descrierea trăirilor interioare ale personajului principal. **Timpul diegetic**, în care se petrec evenimentele din operă şi la care se raportează personajele fictive, este încadrat între două repere religioase: de la Sf. Gheorghe, *„Abia trecuseră dar câteva luni după Sf. Gheorghe şi drumeţii mai umblaţi nu mai ziceau că o să facă popas la Moara cu noroc, ci că se vor opri la Ghiţă, şi toată lumea ştia cine e Ghiţă şi unde e Ghiţă, iar acolo, în vale, între pripor şi locurile cele rele, nu mai era Moara cu noroc, ci cârciuma lui Ghiţă."* şi până la Paşte, *„Sosind duminică, în ziua de Paşti, pe la prânzul cel mic, dimpreună cu Răuţ şi cu Păun, un alt tovarăş al lor, toţi trei călări, la Moara cu noroc, Lică se simţi cam scos din sărite când nu-l găsi pe Ghiţă singur, precum fusese vorba"*, fără să fie, însă, precizat anul. Cititorul poate deduce **contextul istoric**, din care s-a inspirat autorul, drept sfârşitul secolului al XIX-lea, prin urmărirea nivelului dezvoltării limbii române, prin frecventa utilizare a unor termeni care denumesc realităţi sociale şi economice, precum*: calfă, arendă, birt, judecător, trăsură* ş.a., prin mentalitatea în acord cu prefacerile epocii a protagonistului, dar în dezacord cu tradiţia: *„Vorbă scurtă, răspunse Ghiţă, să rămânem aici, să cârpesc şi mai departe cizmele oamenilor, care umblă toată săptămâna în opinci ori desculţi, iară dacă duminica e noroi, îşi duc cizmele în mână până la biserică, şi să ne punem pe prispa casei la soare, privind eu la Ana, Ana la mine, amândoi la copilaş, iară d-ta la tustrei. Iacă liniştea colibei."*

Un gând al lui Ghiţă, *„Încetul cu încetul, Ghiţă îşi puse tare şi tot mai tare de gând că mai stă pân' la primăvară la Moara cu noroc, apoi îşi adună toată averea, îşi ia nevasta şi copiii şi se duce departe, unde nu-l cunoaşte nimeni, în fundul Banatului, ori chiar în Ţară.",* în care apare cuvântul Ţară*,* clarifică şi mai mult problema timpului: Ţară înseamnă Principatele Române între Unirea din 1859 şi marea Unire din 1918.

Subiectul este articulat clasic, pe cele cinci momente: expoziţiunea, intriga, desfăşurarea acţiunii, punctul culminant şi deznodământul.

Expoziţiunea se conturează în capitolele I şi II. Ghiţă, un cizmar sărac, are o familie de întreţinut: soţie, doi copii şi soacra. El trăieşte la ţară, într-un mediu marcat de modestia mijloacelor materiale, cu oameni sărmani şi speră să-şi facă o situaţie mai bună, care să-i permită schimbarea condiţiei sociale, prin arendarea cârciumii *Moara cu noroc*, de Sf. Gheorghe. În ciuda unor avertismente date de soacra sa, voce auctorială şi personaj alter-ego, Ghiţă ia hotărârea să plece.

În capitolul al II-lea, se menţionează faptul că *Moara cu noroc* are o plasare geografică semnificativă. Coordonatelor spaţiale clare: forme de relief (lunca, dealuri, munte, vale, câmpia nesfârşită), toponime care formează o hartă a evenimentelor

[1] Doina Ruşti, ***Dicţionar de teme şi simboluri din literatura română***, Ed. Univers Enciclopedic, 2002

(Ineu, Salonta, Şicula, Fundureni, Arad, muntele Bihorului) li se asociază sugestiile simbolice, prin utilizarea opoziţiei locuri bune/locuri rele. Cititorul ia cunoştinşă cu un **cronotop** simbolic, conturat la limita dintre real şi imaginar, care ajută la inserarea istoriei oamenilor în istoria locurilor: *„De la Ineu drumul de ţară o ia printre păduri şi peste ţarini lăsând la dreapta şi la stânga satele aşezate prin colţurile văilor. Timp de un ceas şi jumătate drumul e bun; vine apoi un pripor, pe care îl urci, şi după ce ai coborât iar în vale, trebuie să faci popas, să adapi calul ori vita din jug şi să le mai laşi timp de răsuflare, fiindcă drumul a fost cam greu, iară mai departe locurile sunt rele.*

Aici în vale e Moara cu noroc. Ori din ce parte ar veni, drumeţul se bucură când o zăreşte din culmea dealului pleşuv, căci, venind despre locurile rele, ea îl vesteşte că a scăpat norocos, iară mergând spre ele, la moară poate să găsească ori să aştept alţi drumeţi, ca să nu plece singuri mai departe.

Incipitul conţine un avertisment implicit sub forma unei cugetări sau judecăţi cu privire la viaţă: *„Omul să fie mulţumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăţia, ci liniştea colibei tale te face fericit.* Vocea care transmite părerea este a personajului alter-ego (purtătorul de cuvânt al autorului), soacra lui Ghiţă.

Finalul închis aparţine tot bătrânei, prin a cărei voce se comunică intenţia moralizatoare a autorului*: „Simţeam eu că nu are să iasă bine; dar aşa le-a fost dat!...”* El sugerează concepţia că omul stă sub semnul destinului implacabil, al fatalităţii, că o forţă supranaturală decide dinainte, prin precepte clare şi prin dogme, ce i se va întâmpla omului. Ideea că omul va fi pedepsit dacă încalcă aceste norme este strălucit ilustrată prin destinele tragice ale personajelor, care sunt sancţionate, astfel.

Incipitul şi finalul sunt simetrice în discurs. Asociate cu imaginea focului purificator din epilogul nuvelei, cele două elemente ar putea induce ideea că totul este pregătit pentru un nou început, cu alţi actori: „*Apoi ea luă copiii şi plecă mai departe*.”

Intriga se profilează în capitolul al III-lea şi este reprezentată de apariţia personajului Lică Sămădăul la han. Ca element constituent al subiectului operei epice, intriga este construită treptat, în manieră dramatică**,** crescând aşteptările şi trăirile celorlalte personaje**.** Întâi, sosesc oamenii sămădăului şi întreabă de el*: „Ei întrebară dacă n-a fost sămădăul pe acolo.”*Porcarii mănâncă şi beau fără să plătească, trezind suspiciunea bătrânei, dar Ghiţă susţine că s-a înţeles să plătească Lică. Apoi se arată însuşi şeful porcarilor: **„***Peste puţin sosi şi sămădăul, vestitul Lică Sămădăul, la Moara cu noroc.”*

Definirea momentului ca intrigă se potenţează, apoi, printr-o replică amplă a personajului Lică, prin care acesta se **autocaracterizează,** impunându-se în faţa lui Ghiţă: „*Atunci mă ştii de nume. Eu sunt Lică, sămădăul... Multe se zic despre mine, şi dintre multe, multe vor fi adevărate şi multe scornite. Tu vezi un lucru: că umblu ziua-n amiază mare pe drumul de ţară şi nimeni nu mă opreşte în cale, că mă duc în oraş şi stau de vorbă cu domnii. Voi fi făcut ce voi fi făcut, nu-i vorbă, dar am făcut aşa, că orişicine poate să creadă ce-i place, însă nimeni nu ştie nimic. De aceea am să dau seama despre douăzeci şi trei de turme de porci. M-ai înţeles? Nu doară c-aş putea plăti tot ce se poate pierde într-un an, ci pentru că de la mine nimeni nu cutează să fure, ba să-l ferească Dumnezeu pe acela pe care aş crede că-l pot bănui. M-ai înţeles?!* ***Eu voiesc să ştiu totdeauna cine umblă pe drum, cine trece pe aici, cine ce zice şi cine ce face, şi voiesc ca nimeni afară de mine să nu ştie. Cred că ne-am înţeles!?*** (subl. n.)”

Momentul subliniat este şi cel al naşterii unor **conflicte puternice, interior** – între natura morală a lui Ghiţă şi dorinţa de a căpăta bani pentru profilarea unui statut social mai bun, şi **exterior** – între Ghiţă şi Lică, între Ghiţă şi soţia sa Ana, de care se îndepărtează, când conştientizează că relaţia cu Lică poate să-i facă mult rău, dar şi între Ghiţă şi societatea bazată pe legi morale, nescrise, tradiţionale, din care făceau parte oamenii precum soacra lui.

Conflictul interior, amplu, reprezentativ pentru nuvela de tip psihologic se construieşte treptat, de-a lungul întregii opere, în plan discursiv fiind reprezentat fie prin **stilul indirect,** vocea naratorului auctorial: „*Ghiţă rămase cuprins de gândurile omului păgubaş. El era om cu minte şi înţelegea cele ce se petrec*”, fie prin **stilul indirect liber,** vocea personajului principal făcându-se auzită într-un monolog interior: „*Şi iar îi venea să-şi zică: „Ce-mi pasă!? Eu nu dau nimic; sunt gata să ţin piept cu el. Şi dacă pier, atâta pagubă!”*

Desfăşurarea acţiunii se realizează în capitolele IV-XV, în care se urmăreşte procesul sufletesc al dezumanizării protagonistului, pe fondul crescând al dorinţei de îmbogăţire. Eroul participă la fapte şi întâmplări care-l fac complice al maleficului Lică şi îl obligă să-şi ascundă gândurile faţă de soţie şi de soacră, de care, ulterior, se va înstrăina prin lipsa de comunicare: „*Şi dacă ar fi ştiut Ana ce gândea şi ce simţea el, când stătea aşa singur şi posomorât, ea s-ar fi dus la el şi l-ar fi mângâiat, dar el tăcea, şi aşa ea nu îndrăznea să-l supere, ci se întreba mereu ce o fi având soţul ei.” „Mi-e greu să-i vorbesc maichii, pentru că ea ne-a zis să nu venim aici; mi-e ruşine; iară tu eşti bună, Ano, şi blândă, dar eşti uşoară la minte şi nu înţelegi nimic: sunt cu tine ca fără de tine; în loc de a-mi alunga gândurile cele rele, mă laşi să mă mistuiesc cu ele, şi când nu mai ştiu ce să fac, tu te uiţi la mine cu milă, şi atâta tot.”*

După sosirea lui Lică la han, Ghiţă se duce la Arad şi-şi tocmeşte o altă slugă, pe Marţi, „*un ungur înalt ca un brad”,* apoi cumpără de la Fundureni doi câini, pe care îi învaţă să atace. Între timp, porcarii lui Lică trec pe la cârciumă, promiţând că toată consumaţia lor va fi plătită de Sămădău. Când soseşte şi Lică şi nu achită, Ghiţă este nemulţumit de situaţie, dar nu are ce să facă, deoarece se confruntă cu un duşman prea puternic: „*Ghiţă rămase cuprins de gândurile omului păgubaş. El era om cu minte şi înţelegea cele ce se petrec. Aci, la Moara cu noroc, nu putea să stea nimeni fără voia lui Lică: afară de arândaş şi afară de stăpânire mai era şi dânsul care stăpânea drumurile, şi în zadar te înţelegi cu arândaşul, în zadar te pui bine cu stăpânirea, căci, pentru ca să poţi sta la Moara cu noroc, mai trebuie să te faci şi om al lui Lică.”*

Pe de altă parte, el are o motivaţie serioasă pentru a rămâne la han, să câştige bani pentru cizmăria lui şi, de aceea, acceptă jocul sămădăului: „*Iar Ghiţă voia cu tot dinadinsul să rămâie la Moara cu noroc, pentru că-i mergea bine. Trei ani, numai trei ani să pot sta aici, îşi zicea el, să mă pun în picioare, încât să pot să lucrez cu zece calfe şi să le dau altora de cârpit. „* Proiectul lui Ghiţă pare nevinovat, dar dragostea pentru bani adânceşte lupta interioară, măcinând eroul între gânduri şi trăiri complexe***:*** ***„****Ghiţă întâia oară în viaţa lui ar fi voit să n-aibă nevastă şi copii, pentru ca să poată zice: «Prea puţin îmi pasă!» Se gândea la câştigul pe care l-ar putea face în tovărăşie cu Lică, vedea banii grămadă înaintea sa şi i se împăienjeneau parcă ochii: de dragul acestui câştig ar fi fost gata să-şi pună pe un an, doi capul în primejdie. Avea însă nevastă şi copii şi nu putea să facă ce-i plăcea.”*

Duminică, după plecarea bătrânei la biserică, Ghiţă, mai relaxat, discută cu Ana, dezvăluindu-şi fără să vrea temerile şi neliniştile. Apare Lică însoţit de doi dintre

oamenii lui şi-i dă, înşirate pe o sârmă, semnele pe care le pune el porcilor. Îi dă de înţeles lui Ghiţă că va trebui să urmărească turmele care trec pe acolo, după semn. Înainte să plece, Lică îi cere cheile de la sertarul cu bani şi ia de acolo o sumã ca să nu facă *„rând de alt om la Moara cu noroc.”*

Scena înfruntării dintre Ghiţă şi Lică are caracter dramatic, coerenţa şi succesiunea acţiunii sunt realizate prin dialog. Replicile personajelor se intercondiţionează şi informează cititorii asupra caracteristicilor antagonice ale personajelor implicate în conflict. Lică este aspru, viclean şi vrea să se impună ca unic stăpân al locurilor, iar Ghiţă este dârz şi motivat, superior fizic lui Lică. Sub ochii cititorului, personajele se dezvăluie ca modele verosimile şi credibile ale lumii reale. O replică a lui Ghiţă pare să stabilească natura relaţiilor viitoare dintre cei doi, de parteneriat în afaceri şi nu de subordonare: „*Nu umbla cu vrăjmăşie, răspunse Ghiţă apropiindu-se de dânsul, ci te gândeşte că, dacă nu m-ai prins astăzi, n-ai să mă prinzi cât vei trăi pe faţa pământului. Lică, tu trebuie să înţelegi că oamenii ca mine sunt slugi primejdioase, dar prieteni nepreţuiţi.”*

După acest moment de clarificare, Lică începe să vină mai des pe la Moara cu noroc, mai ales duminica. Ana nu priveşte cu ochi buni prietenia soţului ei cu Lică, pe care îl consideră: *„om rău şi primejdios”* iar, cum Ghiţă nu-i spune nimic din afacerile lui, crede că acesta n-o mai iubeşte.

Ghiţă primeşte drept răsplată şase porci, dintre care patru nu au semnele ştiute şi, imediat după asta, vine iar Lică însoţit de Buză-Ruptă, cu Săilă Boarul şi cu Răuţ şi-l întreabă pe Ghiţă, destul de tare cât să-l audă drumeţii poposiţi la han, dacă a trecut arendaşul pe acolo, că avea să-i spună ceva. Momentul ilustrează viclenia lui Lică, felul în care crea complicităţi. Apoi petrec şi Lică înnoptează la han. Peste noapte, deşi vremea e rea şi plouă, îl vede pe Lică plecând şi întorcându-se de la Fundureni, spre ziuă. După plecarea lui Lică, Ghiţă ar fi vrut să se ducă la jandarmul Pintea, singurul în care avea încredere, pentru că este frământat de gânduri negre. Presimţirile eroului ilustrează adâncul proces de conştiinţă prin care trece: *„De ce? De toate! Tu auzi cum latră câinii; au dat de vreo urmă, de vreun gândac, de vreun vierme şi latră, fiindcă n-au altă treabă: mie însă mi se răceşte măduva în oase când îi aud lătrând. E grozavă viaţa asta, Ano, e grozavă; stai aici în pustietate, şi te sperii de nimic, şi-ţi mistuieşti viaţa cu năluciri deşerte.”*

Când află de la jandarmul Pintea că arendaşul a fost tâlhărit şi a fost lăsat aproape fără suflare, Ghiţă susţine cu tărie că Lică a dormit la han. Pintea îi cere să meargă cu Laie la Ineu, pentru declaraţii.

Între timp, la han soseşte o trăsură boierească, în care se aflau o doamnă în negru şi un copil, însoţiţi de un fecior şi un vizitiu. De la aceştia, Ana şi mama ei află că doamna e văduvă, soţul ei s-a împuşcat, iar ea vine des la Ineu, de unde se întoarce cu mulţi bani de la Sămădău. În ciuda vremii rele, doamna se hotărăşte să plece şi-i plăteşte Anei cu o bancnotă ruptă. Când Ana o roagă să-i dea altă hârtie, doamna scoate o cutie cu bani noi şi achită cu o bancnotă dintre acelea.

Până la Ineu, Ghiţă s-a gândit la evenimentele petrecute în cursul nopţii şi a înţeles că Lică şi oamenii lui l-au călcat pe arendaş şi că el însuşi poate fi bănuit de complicitate. În cursul anchetei, comisarul află că Ghiţă ţine pe o sârmă semnele turmelor lui Lică, ceea ce face ca suspiciunea să crească şi nu este lăsat să plece decât „*ca om cu chezăşie*”. Pintea merge cu el şi-l sfătuieşte s-o angajeze pe Uţa ca servitoare, ea fiind de fapt om al jandarmului.

Pe drum, găsesc trăsura boierească fără cal şi, alături, copilul mort. Mai departe, Pintea află şi trupul ţeapăn al femeii ce poposise la han. Oamenii legii descoperă o parte din argintăria arendaşului ascunsă la Buză Ruptă. Biciul şi cuţitul găsite la locul crimei îi aparţin lui Lică, dar el susţine că le-a uitat la Moara cu noroc.

Unele dintre **instituţiile statului** sunt descrise în nuvelă, de asemenea se prezintă **tipologia jandarmului**: „*Jandarmii de la Ineu se ţineau cu toate acestea mereu pe drumuri şi abia trecea zi dată de la Dumnezeu fără ca ei să dea pe la cârciuma lui Ghiţă.*

Ghiţă se bucura când veneau jandarmii şi îşi dădea toată silinţa să se pună bine cu dânşii: le dădea mâncare şi băutură, fără ca să primească banii când ei voiau să plătească, îi ţinea de vorbă şi umbla mereu în voile lor. Era însă între dânşii unul, Pintea căprarul, un om scurt şi îndesat, cu ochii mari, cu umerii obrajilor ieşiţi şi cu fălcile late, cu mustaţa tunsă şi cu o tăietură în frunte, dar mai presus de toate om aşezat şi tăcut la fire, cu care Ghiţă se făcuse prieten bun. Ce-i drept, el nu vorbise încă între patru ochi cu Pintea; dar aşa sunt oamenii: e câte unul pentru care simţi din clipa ce l-ai văzut tragere de inimă, fără ca să-ţi dai seama pentru ce. Aşa era şi Pintea.”

Judecarea acestor întâmplări tragice se desfăşoară după Sf. Dumitru, la Oradea Mare, unde vine şi Ana. Ghiţă este sufocat de ruşine şi de regrete, iar rezultatul procesului: *„Lică se află nevinovat; Ghiţă, ale cărui purtări dăduseră loc la bănuieli, scăpă în lipsă de destule dovezi, iar Buză-Ruptă şi Săilă Boarul fură osândiţi pe viaţă.”*, în loc să-l bucure, îl tulbură şi mai mult pe Ghiţă. Ruşinea de a trece printr-un proces şi mila faţă de soţia sa i se păreau o suferinţă morală grea. Se decide să mai stea la Moara cu noroc până în primăvară, apoi să plece undeva departe, unde nu-l ştie nimeni, ca să scape de povara vinovăţiei.

Lică revine la Moara cu noroc, îi dă înapoi lui Ghiţă banii luaţi, oferindu-i bancnote însemnate, furate de la arendaş şi de la femeia omorâtă, şi-i propune să *„spele”* banii la cârciumă şi să ia şi el jumătate din sumă. Caracterul demonic al porcarului iese şi mai bine în evidenţă, când îi explică lui Ghiţă mecanismul psihologic prin care îi manipulează şi se foloseşte de ceilalţi-slăbiciunea: *„Pe om nu-l stăpâneşti decât cu păcatele lui, şi tot omul are păcate, numai că unul le ascunde mai bine. Ca să le dea mai lesne pe faţă, caută-i slăbiciunea, fă-l să şi-o deie de gol şi faci cu el ce vrei, căci unul se mânie, altul se ruşinează, al treilea se zăpăceşte, dar nu e nici unul care nu-şi pierde bunul cumpăt şi mintea întreagă.”*

De altfel şi bătrâna identificase la Ghiţă acest punct nevralgic: „*Are şi el, ca tot omul, o slăbiciune: îi râde inima când îşi vede sporul.”* În acelaşi timp, Lică îi spune că se teme de omul care iubeşte o singură femeie, aşa cum este el.

Ghiţă acceptă cu greu târgul propus de Lică, iar, când Ana îi spune că ştie de bani şi că a văzut bancnota cu un colţ lipsă la femeia ucisă, se hotărăşte să-l trădeze pe Lică şi să-l dea pe mâna legii. Vorbeşte cu Pintea şi acesta îi spune că trebuie să caute o posibilitate de a-l da prins pe Lică atunci când are bani însemnaţi asupra lui, mai ales că Sămădăul are nevoie de bani pentru judecată. Ghiţă se duce la Pintea ca să schimbe banii, fără să spună că o parte îi revine lui şi pune totul pe seama destinului, a fatalităţii*: „Ei! ce să-mi fac!? îşi zise Ghiţă în cele din urmă. Aşa m-a lăsat Dumnezeu! Ce să-mi fac dacă e în mine ceva mai tare decât voinţa mea!? Nici cocoşatul nu e însuşi vinovat că are cocoaşă în spinare: nimeni mai mult decât dânsul n-ar dori să n-o aibă.”*

Printr-o **elipsă** se lasă în umbră evenimentele din toamnă până în preajma Paştelui, când Ghiţă crede că a găsit momentul prielnic pentru prinderea lui Lică. De Paşti, soacra, soţia şi copiii vor pleca la rude, la Ineu, iar el va ramâne singur cu slugile şi va putea să-şi pună planul în aplicare. În ultimul moment, Ana decide să rămână cu soţul ei, pentru a nu fi bârfiţi de oameni, iar Ghiţă meditează din nou asupra destinului, ale cărui cărări nu le poate nimeni cunoaşte dinainte sau schimba*: „Ei! ce să-mi fac!? grăi Ghiţă, când îşi văzu zădărnicit astfel planul. Se vede că acesta e norocul meu, şi dac-ar fi nenorocirea mea; cine poate să scape de soarta ce-i este scrisă!? Poate că e mai bine aşa.”*

Punctul culminant al acţiunii este articulat în capitolele al XIV-lea şi al XV-lea, printr-o tehnică a gradării tensiunii dramatice, specifice lui Slavici. Lică vine duminică, în prima zi de Paşti, însoţit de Răuţ şi de Păun la Moara cu noroc şi se arată mânios că Ana nu a plecat. Cheamă lăutari, pentru a petrece şi, când veselia este în toi, îi propune lui Ghiţă să plece şi să-l lase cu Ana, care i se dă de bunăvoie. Momentul este crucial pentru destinul personajelor. Pe de o parte, Ghiţă consideră că poate să ajungă în două ore la Ineu şi să se întoarcă împreună cu Pintea, pentru a-l prinde pe Lică, pe de altă parte, gândul că soţia îl va înşela pune stăpânire pe mintea lui şi-i paralizează voinţa. Semnele unei serioase tulburări se văd pe chipul eroului: „... *el rămase încremenit.*”; „*Ochii lui Ghiţă se împăienjeniră.*”, dar, încă o dată, omul dă vina pe destin pentru decăderea lui morală: *„Aşa vrea Dumnezeu! îşi zise el; aşa mi-a fost rânduit.”*

Lică pleacă de la Moara cu noroc, lăsând-o pe Ana singură. Simte, fără să vrea, imboldul de a se întoarce la ea, dar, cum începe să plouă, se adăposteşte cu calul într-o biserică, profanând lucrurile sfinte. Secvenţa are valenţe romantice: natura dezlănţuită, zgomotele tenebroase ale ploii şi ale vântului, întunericul brãzdat de fulgere puternice şi înspăimântătoare, chipurile sfinţilor de pe pereţii bisericii. Lică realizează că şi-a uitat şerparul cu bani la Moara cu noroc, o teamă imensă i se strecoară în suflet şi se întoarce la cârciumă.

În capitolele al XVI-lea şi al XVII-lea se conturează **deznodământul**. În acord cu evenimentele prezentate până aici, deznodământul este **tragic.** El concentrează dramatic consecinţele încălcării preceptelor morale ale colectivităţii tradiţionale de către cei dornici de îmbogăţire, dar, pe care, tot societatea îi determină să opteze greşit: *„Prin această nuvelă, Slavici a ilustrat cu o artă desăvârşită, neegalată în literatura noastră, consecinţele distrugătoare ale setei de îmbogăţire. O dată căzut în mrejele acestei patimi, omul se neagă pe sine însuşi, devine de nerecunoscut. Sancţionarea drastică a protagoniştilor este pe măsura faptelor săvârşite, cititorul o acceptă ca pe o necesitate.”*[1]

Ghiţă se grăbeşte spre Moara cu noroc, luând-o înaintea lui Pintea şi speră să ajungă pentru a o salva pe Ana. E prea târziu însă. O omoară încet, cu un cuţit, căutând pretexte pentru propria vinovăţie: „*Nu-ţi fie frică, îi zise el înduioşat; tu ştii că-mi eşti dragă ca lumina ochilor! N-am să te chinuiesc: am să te omor cum mi-aş omorî copilul meu când ar trebui să-l scap de chinurile călăului, ca să-ţi dai sufletul pe nesimţite.”*

În vremea aceasta, Lică, Răuţ şi Păun ajung la han. Evenimentele se precipită, ritmul acţiunii devine alert. Ghiţă este împuşcat de Răuţ, care dă foc, la ordinul lui Lică,

[1] Pompiliu Marcea, *Slavici,* Ed. Facla, Timişoara, 1978

hanului. Lică fuge, dar calul său este obosit şi cade. La lumina focului care mistuie Moara cu noroc, Pintea îl vede şi porneşte în urmărirea lui. Prins în capcana propriilor ilegalităţi, Lică se sinucide: *„El se îndreptă încât părea îndoit aşa de nalt ca mai nainte, privi împrejurul său, îşi ţinti ochii la un stejar uscat ce stătea la depărtare de vreo cincizeci de paşi, scrâşni din dinţi, apoi îşi încordă toate puterile şi se repezi înainte.”* Decorul este sumbru, în consonanţă cu trăirile personajelor, potenţat de regimul nocturn al imaginilor descrise.

A doua zi, bătrâna şi copiii privesc ruinele cârciumii, mistuite de foc care arată ca un peisaj fantastic: *„Din toate celelalte nu se alesese decât praful şi cenuşa: grinzi, acoperământ, duşumele, butoaie din pivniţă, toate erau cenuşă, şi numai pe ici, pe colo se mai vedea câte un cărbune stins, iară în fundul gropii, care fusese odinioară pivniţă, nu se mai vedeau decât oasele albe ieşind pe ici, pe colo din cenuşa groasă.”* Descrierea locului, din perspectivă omniscientă, diminuează ritmul acţiunii şi induce cititorului o stare de tensiune, prin faptul că este pus în relaţie cu mediul, cu decorul de ansamblu.

Personajele nuvelei sunt verosimile, după modelul esteticii realiste. Doar **Lică** reprezentând răul din societate, un personaj demonic, are în construcţia sa şi elemente de factură romantică: *„El nu putea să se pună în primejdie de dragul altora, căci avea nevastă şi copii, iară pe Lică îl poţi speria cu o vorbă, dar nu-l poţi stârpi, fiindcă el nu e om singur, ci un întreg rând de oameni, din care unii se răzbună pe alţii.”* Portretul fizic, însă, prin tehnica detaliului semnificativ (trăsături fizice cu semnificaţii morale), este realist balzacian: *„Lică, un om de treizeci şi şase de ani, înalt, uscăţiv şi supt la faţă, cu mustaţa lungă, cu ochii mici şi verzi şi cu sprâncenele dese şi împreunate la mijloc. Lică era porcar, însă dintre cei ce poartă cămaşă subţire şi albă cu floricele, pieptar cu bumbi de argint şi bici de carmajin, cu codoriştea de os împodobit cu flori tăiate şi cu ghintuleţe de aur.”*

Deşi nu este personaj principal, Lică Sămădăul are o mare importanţă în construcţia nuvelei. El este antagonistul lui Ghiţă, personajul malefic de care tremură toată lumea; aparţine categoriei sociale a porcarilor, portretizaţi în nuvelă ca grup, deşi se foloseşte numărul singular al verbelor: *„[...] sămădăul nu e numai om cu stare, ci mai ales om aspru şi neîndurat, care umblă mereu călare de la turmă la turmă, care ştie toate înfundăturile, cunoaşte pe toţi oamenii buni şi mai ales pe cei răi, de care tremură toată lumea şi care ştie să afle urechea grăsunului pripăşit chiar şi din oala cu varză.”; „[...] sămădăul e, mai presus de toate, om tăcut, şi dacă îl întrebi asemenea lucruri, el răspunde: Nu ştiu, n-am văzut, am atâtea şi atâtea turme în răspunderea mea şi nu mă pot strica cu oamenii”. El ştie ce ştie, numai pentru nevoile lui. Veneau câteodată pe la cârciuma lui Ghiţă şi porcari, nişte oameni îndeobşte înalţi şi bine făcuţi, cu cămaşa neagră şi cu părul strălucitor de untura cea multă şi căzut în plete lungi şi răsucite asupra grumajilor goi; oameni erau şi ei, chiar oameni cinstiţi, care mănâncă, beau şi plătesc.”*

Ghiţă este protagonistul operei, personajul cel mai bine legat de intenţiile moralizatoare ale autorului. Condiţia sa socială se conturează prin însumarea detaliilor: cizmar sărac, căsătorit cu Ana, are doi copii şi o soacră înţeleaptă, se mută la Moara cu noroc, o cârciumă aflată în apropiere de Ineu, pentru a câştiga bani.

Portretul fizic este puţin realizat, se fac referiri la statura sa şi la faptul că e matur în comparaţie cu Ana. Există, în nuvelă, şi un portret de familie, aproape idilic: *„Ana*

era tânără şi frumoasă, Ana era fragedă şi subţirică, Ana era sprintenă şi mlădioasă, iară el însuşi, înalt şi spătos, o purta ca pe o pană subţirică.”

Portretul moral susţine eşafodajul ideatic, de semnificaţii al nuvelei. Ghiţă apare ca personaj dilematic, mistuit de gânduri şi remuşcări ascunse de ochii familiei. Lică identifică la el două slăbiciuni: banii şi Ana şi se foloseşte de ele pentru a obţine beneficii materiale.

La început, prin caracterizare directă, făcută de narator, protagonistului i se atribuie calităţi certe de bun familist, corect în relaţia cu ceilalţi, cinstit, harnic şi sociabil. Abia sosit la Moara cu noroc, transformă locul, pregătind, fără să ştie, dezastrul ulterior: *„Dar binecuvântat era locul acesta mai ales de când veniseră cârciumarul cel nou cu nevasta lui tânără şi cu soacră-sa cea bătrână, căci ei nu primeau pe drumeţ ca pe un străin venit din lume, ci ca pe un prieten aşteptat de multă vreme la casa lor. Abia trecuseră dar câteva luni după Sf. Gheorghe, şi drumeţii mai umblaţi nu mai ziceau că o să facă popas la Moara cu noroc, ci că se vor opri la Ghiţă, şi toată lumea ştia cine e Ghiţă şi unde e Ghiţă, iar acolo, în vale, între pripor şi locurile cele rele, nu mai era Moara cu noroc, ci cârciuma lui Ghiţă. Iară pentru Ghiţă cârciuma era cu noroc.”*

După apariţia lui Lică, treptat, eroul înţelege că fără acesta nu poate evolua, deoarece sămădăul e un fel de stăpân al locurilor. Se lasă atras în jocul porcarului şi, dominat de dorinţa de a strânge bani, acceptă înţelegeri ruşinoase, unele chiar legate de crimă, compromisuri, doar pentru a-şi atinge ţelul, banii pentru cizmărie. Minte, disimulează, se înstrăinează de familie, de soţie, crezând că aşa o apără. Fericirea şi liniştea familiei de la început sunt înlocuite de teamă, nelinişte, suferinţă morală. În absenţa unei comunicări autentice, Ana crede că soţul n-o mai iubeşte şi-l acceptă pe Sămădău: *„Tu eşti om, Lică, iară Ghiţă nu e decât o muiere îmbrăcată în haine bărbăteşti, ba chiar mai rău decât aşa.”* Ea devine, astfel, o victimă a bărbatului, fiind ucisă în mod tragic la final.

Evoluţia personajului Ghiţă are un traseu gradual. El trece prin stări succesive de căutări, de întrebări şi de temeri, unele justificate de implicarea legii şi a instituţiilor corespunzătoare, comisarul, judecătorul şi jandarmul, altele de ordin moral şi religios. De fiecare dată, eroul răspunde la ezitările provocate de contrastul dintre credinţa sa creştină şi patima banului cu certitudinea că omul e supus destinului, prin urmare face ceea ce i-a fost dat. Traseul sinuos, interior este urmărit, în detaliu, în scene semnificative, precum: prima întâlnire cu Lică, procesul, scena din duminica Paştelui, scena finală a omorârii Anei.

În caracterizarea directă realizată prin introspecţii monologate, se dezvăluie toată lupta unui suflet simplu, agresat de viciul interior şi influenţat negativ de personajul demonic, Lică.

Nuvela se caracterizează printr-un stil sobru, necăutat, aproape cenuşiu şi printr-un limbaj, comun pentru narator şi pentru personaje, popular şi regional. Bogăţia paremiologică (proverbe şi zicători), *„îmi fac eu însumi gânduri rele despre ziua de mâine”, „De! îşi zise ea, ce să-i faci, aşa e omul! Oricât de bun ar fi, tot are câte un păcat. Fie cât de mic, dar tot îl are. „, „Vorbeşte-mi verde-n faţă” etc.* susţine limbajul nuvelei în transmiterea mesajului moralizator.

Repere critice

- Ion Vlad, ***Aventura formelor***, E.D.P., Bucureşti 1996: *„Nuvela produce, cred, rezultatele cele mai frapante la nivelul unei categorii narative (şi dramatice, bineînţeles) precum* ***atmosfera****. E un element consubstanţial nuvelei, relevând capacitatea acestei forme de a construi planuri şi interferenţe multiple pentru un* ***orizont de aşteptare*** *al cititorului capabil „să coopereze” la realizarea efectului: atmosfera. Interioare, tensiunea analitică, luminile, obiectele, cu sugestia lor adesea extraordinară, elementele conotative exprimate, desigur, prin limbaj, clar-obscururile, vagul, muzicalizarea-dacă o pot numi astfel – spaţiului narativ, ludicul, structura intimă a personajului, tenebrosul, bizarul (sugerate, evident, prin anume semne) aparţin atmosferei, termen inseparabil al nuvelei.”*
- coord. Gheorghe Crăciun, ***Istoria Literaturii Române pentru elevi şi profesori***, Ed. Cartier Educaţional, 2004: *„Comparată cu proza postpaşoptistă, nuvela lui Slavici dovedeşte profesionalizarea accentuată a naraţiunii româneşti. Spre deosebire de prozatorii de dinaintea sa, Slavici nu se mulţumeşte să construiască scheme narative simple, previzibile. În plus, deşi autorul desăvârşeşte o operă cu puternic conţinut moral, el lasă personajele să se mişte liber, să-şi urmeze destinele [...] mai mult, el e un fin analist, reuşind să reflecte structura interioară a personajelor. Efortul analizei e dublat de o privire obiectivă.”*
- Mihai Zamfir, ***Prozatorul Biedermayer: Slavici***, http://www.romlit.ro: *„Absolut inexplicabilă prin literatura română care a precedat-o, proza lui Slavici devine însă explicabilă prin referire la o cu totul altă zonă a literaturii europene, mai familiară autorului decît cea românească: este vorba de literatura de expresie germană. Romantismul de fază a doua şi spiritul Biedermayer a produs în Germania, dar mai ales în Austria, spre jumătatea secolului al XIX-lea, un tip inedit de proză ce şi-a pus amprenta pe o bună parte a literaturii epocii. De inspiraţie fundamental romantică, dar posesoare a unui stil ce transcende deja romantismul, această proză începe să exalte valori umane pînă atunci neglijate: bucuria de a trăi în acord cu principiile vieţii creştine, apologia familiei şi a spiritului familial, împăcarea cu existenţa aşa cum ni se oferă ea, împlinirea datoriei ca realizare etică supremă. Acţiunea se petrece într-o lume de aparenţe sociale modeste, printre oameni simpli şi săraci, la ţară, în mici orăşele, în colectivităţi izolate. Intenţia permanentă a autorilor pare să fie aceea de a surprinde tragismul în cele mai neaşteptate circumstanţe, demonstrînd contrastul ce există între condiţia socială umilă a personajelor şi bogăţia lor sufletească nebănuită.”*
- Vasile Popovici, ***Eu, personajul,*** Ed. Cartea Românească, 1988: *„Introducând sistematic în literatura română procedeul construcţiei teatrale cu cel de-al treilea personaj, Slavici îmbogăţeşte dintr-odată paleta afectivă a personajului (şi implicit a cititorului). Procedeul mai are avantajul că generează trăiri şi conflicte de mare tensiune, fără a-l obliga pe scriitor să recurgă-după modelul romantic-la soluţii şi evenimente neobişnuite. Motivaţia internă a întâmplărilor este astfel asigurată cu minimum de artificiu vizibil şi cu maximum de efect, ceea ce defineşte cel mai exact specificul însuşi al prozei realiste.”*

Nuvela fantastică

I. Disocieri teoretice:

- Termenul *fantastic* provine din fr. *fantastique*, lat. *phantasticus*
- Termenul are, cf. **Dicţionarului Explicativ al Limbii Române,** următoarele accepţiuni: *care nu există în realitate; creat, plăsmuit de imaginaţie; ireal, fantasmagoric, fabulos.*[1]
- Tzvetan Todorov (***Introducere în literatura fantastică***): *„Într-o lume care este evident a noastră, cea pe care o cunoaştem, fără diavoli şi silfide şi vampiri, are loc un eveniment ce nu poate fi explicat prin legile acestei lumi familiare. Cel care percepe evenimentul trebuie să opteze pentru una din cele două soluţii posibile: ori este vorba de o înşelăciune a simţurilor, de un produs al imaginaţiei, şi atunci legile lumii rămân ceea ce sunt, ori evenimentul s-a petrecut într-adevăr, face parte integrantă din realitate, dar atunci realitatea este condusă de legi necunoscute.„*

  „Fantasticul ocupă intervalul acestei incertitudini; de îndată ce optăm pentru un răspuns sau pentru celălalt, părăsim fantasticul pătrunzând într-un gen învecinat, fie straniul, fie miraculosul.„[2]
- Roger Callois (**În inima fantasticului**): fantasticul este o încălcare a ordinii recunoscute, o rupere aproape insuportabilă de lumea reală.[3]
- Adrian Marino (**Dicţionar de idei literare**): *„Emoţia fantasticului, spre deosebire de a poeticului, exprimă o stare de confuzie, turburare, mai precis de criză cu nuanţe dispuse pe o scară gradată, de la simpla nelinişte la paroxismul spaimei. În aspectele sale inocente, benigne, fantasticul produce doar o stare de incertitudine, de presimţire a unei posibile răsturnări de situaţie. Prezenţa sa deconcertează, subliniază o certitudine, de foarte multe ori este zguduită certitudinea însăşi. În această împrejurare, ceea ce ne invadează este senzaţia de inexplicabil, straniu, mister, asimilat unei primejdii potenţiale, iminente. Încă un pas şi ceea ce ne stăpâneşte este frica, spaima, teroarea".*[4]

II. Caracteristici ale prozei fantastice

- creează o atmosferă misterioasă, subiectul devenind incredibil sau şocant;
- motivaţia artistică ambiguizează sensurile, generând mai multe niveluri de interpretare;
- finalul deschis, ambiguu;
- existenţa a două planuri: real-ireal
- ezitarea atât a personajului cât şi a cititorului pentru o explicaţie logică, raţională

---

[1]. **Dicţionarul Explicativ al Limbii Române,** Ed. Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1988
[2] Tzvetan Todorov – **Introducere în literatura fantastică**, Ed. Univers, Bucureşti, 1973
[3] Apud Roger Callois – **În inima fantasticului**, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1971
[4] Adrian Marino – **Dicţionar de idei literare**, articolul *Fantasticul*, Ed. Eminescu, 1973

III. Ilustrarea tipului de nuvelă fantastică

LA ŢIGĂNCI

de Mircea Eliade

Cultivat încă din secolul al XIX-lea, în special în proza lui M. Eminescu şi în unele nuvele ale lui I. L. Caragiale, în proza românească modernă, fantasticul are în Mircea Eliade pe cel mai important reprezentant.

Mircea Eliade (1907-1986) transfigurează artistic, în prozele sale fantastice, noţiuni, concepte dezvoltate în lucrările teoretice: sacrul, profanul, *„coincidentia oppositorum”*, hierofania (manifestarea revelată a sacrului în profan), ieşirea din timp etc. Fantasticul eliadesc este unul erudit, situat între dimensiunea lui literară şi studiile de filozofie sau de istorie a religiilor.

Proza fantastică a lui Eliade se construieşte pe relaţia dintre *sacru* şi *profan*, înţelegând prin *sacru* orice manifestare a unei expresii divine, iar prin *profan* ceea ce îndepărtează lumea de cunoaşterea de sine, fiind sinonim cu *ateu*. În concordanţă cu această relaţie, există un spaţiu care aparţine unei geografii sacre, identificat cu Bucureştiul interbelic, un oraş care ascunde mistere vechi.

Timpul, din nuvelele fantastice ale lui Eliade, tinde şi el spre unul al miturilor (*illud tempus*), căci pentru omul religios (*homo religiosus*) timpul nu mai este continuu, ci unul mitic, sacru, în timp ce pentru omul profan timpul este istoric, măsurabil. Eliade îl numeşte *illud tempus, timp hierofanic* şi îl consideră o cale către eternitate: *„El poate desemna timpul în care e cuprinsă celebrarea unui ritual şi care, prin aceasta, e un timp sacru, adică un timp esenţial diferit de durata profană care îi urmează”*[1]. Ieşirea din timpul profan se produce ca o ruptură de nivel, în urma căreia personajele intră, pe neaşteptate, într-un univers paralel în care timpul şi spaţiul au alte dimensiuni.

Pornind de la ideea că sacrul se manifestă în aspectele cele mai banale ale existenţei, personajele din nuvelele fantastice eliadeşti sunt oameni comuni surprinşi în situaţii anormale, viaţa lor fiind un şir de probe iniţiatice.

Tema. Scrisă în 1959 şi publicată în volum în 1969, nuvela fantastică **La ţigănci** are ca temă **camuflarea sacrului în profan.** Aşa cum observă Sorin Alexandrescu, nuvela este *„o alegorie a morţii sau o trecere spre moarte”*.[2]

Titlul este un topos, sugerează o hierofanie, manifestarea sacrului în profan. Locul numit *„la ţigănci”* reprezintă simbolic un spaţiu intermediar între lumea *„de aici”* şi lumea *„de dincolo”*, între sacru şi profan.

Structura. Nuvela se construieşte pe alternarea a două planuri – Real, Ireal – dezvoltând opt secvenţe epice care marchează etapele *„aventurii”* personajului principal, profesorul Gavrilescu:

- secvenţa I **–** planul real – viaţa obişnuită a lui Gavrilescu – prima călătorie cu tramvaiul;
- secvenţele II, III, IV – planul ireal – grădina ţigăncilor, bordeiul, proba ghicitului, labirintul;
- secvenţele V, VI, VII – planul real (modificat) – a doua călătorie cu tramvaiul, la dna Voitinovici, acasă, discuţia cu cârciumarul, în birjă;
- secvenţa a VIII-a – planul ireal – la ţigănci, plecarea finală.

---

[1] Mircea Eliade – **Tratat de isorie a religiilor**, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1986.

[2] Sorin Alexandrescu **– Studiu introductiv** la vol. **La Ţigănci**. EPL, Bucureşti, 1963.

„Termenii extremi ai secvenţei numesc «ieşirile» şi totodată «intrările» dintr-un mod de existenţă în altul”[1].

Incipitul corespunde planului real şi conţine indicii spaţiali şi temporali ai acţiunii: Bucureştiul interbelic, un oraş plin de semne, un oraş iniţiatic (aşezările vechi reprezintă o sursă inepuizabilă de mituri). Timpul evenimenţial este marcat prin ora 3 după-amiaza.

Este introdus acum şi personajul principal, Gavrilescu, un modest profesor de pian, un ins anost. Autorul îşi alege în mod deliberat personaje reprezentând indivizi simpli, ilustrând astfel ideea că sacrul se manifestă în aspectele cele mai banale ale existenţei.

Construcţia subiectului. În secvenţa I, care corespunde planului real, se configurează o atmosferă neobişnuită, la nivelul limbajului putând fi identificate cuvinte din câmpul semantic al căldurii înăbuşitoare, un factor care ar putea justifica situaţiile anormale în care intră personajul. Existenţa anostă care se derulează pe trasee stereotipe, spaţiul închis, lipsit de orizont, sunt sugerate de simbolul tramvaiului

Profesorul Gavrilescu se întoarce cu tramvaiul de la o lecţie de pian pe o căldură „încinsă şi înăbuşitoare”. În discuţia cu bătrânul din faţa lui, apare obsedant numele colonelului Lawrence şi aventurile acestuia din Arabia. În timp ce profesorul îşi caută portmoneul pentru a plăti biletul, taxatorul aduce vorba despre locul numit „la ţigănci”. Gavrilescu este fascinat de acest spaţiu, mai ales de grădina umbrită de nuci bătrâni, însă interlocutorul său consideră că e o ruşine şi că ar trebui interzis.

Misterul se adânceşte în jurul ţigăncilor şi Gavrilescu, deşi trece de trei ori pe săptămână cu acest tramvai, n-a găsit încă un răspuns. Discuţia dezvoltă şi tema monotoniei vieţii, profesorul mărturisind că ar fi meritat mai mult, pentru că are o fire de artist, dar lecţiile pe care le dă în particular şi câştigul modest l-au obosit spiritual.

Brusc, îşi dă seama că şi-a uitat partiturile la eleva sa, Otilia Pandele, în strada Preoteselor şi se vede nevoit să coboare la prima staţie cunoscută sub numele „La ţigănci”. Intervine, aşadar, hazardul care îl propulsează pe Gavrilescu într-o nouă dimensiune. Se simte deodată obosit, istovit, deşi este încă „în floarea vârstei”, are numai 49 de ani. Îşi aminteşte de tinereţe şi de Charlottenburg când nu avea niciun ban în buzunar, dar nici nu era interesat de aspectul material al vieţii.

Epicul dublu/ planul de adâncime al textului se construieşte prin câteva elemente ce vor deveni laitmotivele textului: căldura, amnezia, locvacitatea care pare a-l apăra pe erou de ceea ce Eliade numeşte *„teroarea istoriei”*, fereastra – spaţiul deschis spre alte lumi etc.

Atras de răcoarea grădinii, Gavrilescu intră „la ţigănci”, în faţa porţii (simbol al pragului dintre două lumi) fiind aşteptat de o tânără frumoasă şi foarte oacheşă care, sesizându-i ezitarea, îl ia de mână şi-l conduce către o căsuţă veche. Aude depărtat zgomotul tramvaiului, dar îi pare „atât de insuportabil, încât îşi duse mâna la frunte”[2]. Descoperă lângă el o bătrână care stătea la o măsuţă, cu o ceaşcă de cafea în faţă. Aceasta îl întreabă ce-şi doreşte şi-i propune trei femei: o ţigancă, o grecoaică, o nemţoaică. Gavrilescu refuză nemţoaica, iar bătrâna îi propune din nou o ţigancă, o grecoaică şi o evreică şi-i precizează şi suma: trei sute de lei, pe care bărbatul o echivalează cu trei lecţii de pian.

[1] Sorin Alexandrescu, op. cit.

[2] M. Eliade – **La ţigănci şi alte povestiri**, E. P. L. , Bucureşti, 1969

Este condus de aceeaşi fată oacheşă către bordei şi este sfătuit să nu bea multă cafea. Intrat în bordei, se simte invadat de fericire si-i răsare în minte numele lui Hildegard, iubita lui din tinereţe. Se lasă prins în jocul celor trei fete, dar nu reuşeşte să ghicească ţiganca, încalcă interdicţia de a bea cafea, fiindcă simte o sete teribilă. Fetele îl prind într-o horă a ielelor, spaţiul se modifică, iar el se abandonează total jocului. Trezit ca dintr-un somn adânc, îşi aminteşte de Hildegard, deşi fetele consideră că n-ar fi trebuit să-l lase, şi de momentul care a declanşat tragedia vieţii lui, apariţia Elsei.

Ratează a doua oară jocul ghicitului, iar fetele îi spun că ar fi fost foarte frumos, l-ar fi plimbat prin toate odăile. Gavrilescu se repede asupra pianului, interpretând melodii pe care nu le mai auzise, dar care îi invadau sufletul. Fetele dispar, iar el rătăceşte într-un spaţiu pe care nu-l mai recunoaşte, ca într-un labirint. Renunţă treptat la haine, fiindcă îi este foarte cald, se simte deodată gol şi se ghemuieşte pe covor. Aleargă apoi disperat, trăind o frică paroxistică, printr-un spaţiu care se modifică continuu, trage apoi de o draperie şi este înfăşurat ca într-un giulgiu. Se întâlneşte din nou cu baba căreia i se confesează, aude depărtat huruitul tramvaiului şi-şi reaminteşte că trebuie să ajungă în strada Preoteselor.

Gavrilescu părăseşte bordeiul ţigăncilor, se urcă în tramvai, ajunge la dna Voitinovici, însă i se spune că nu mai locuiesc aici; Otilia se căsătorise şi se mutaseră din această casă. Gavrilescu părăseşte confuz casa, se urcă din nou în tramvai, dar, când trebuie sa plătească biletul, taxatorul îi spune că banii nu mai sunt valabili, că au fost scoşi din circulaţie în urmă cu un an. E din ce în ce mai încurcat, readuce în discuţie spaţiul ţigăncilor, fiind apostrofat de un bărbat că nu trebuie să se vorbească de acest loc în faţa femeilor. Taxatorul îl avertizează că, dacă nu plăteşte, trebuie să coboare la prima staţie, precizându-i că biletele s-au scumpit de vreo trei-patru ani.

Ajuns acasă, află că acolo locuieşte altcineva. Cârciumarul îl lămureşte că nu se ştie ce s-a întâmplat cu profesorul Gavrilescu şi că soţia lui, Elsa, a plecat în Germania în urmă cu vreo 12 ani, după ce îl căutase în zadar.

Nemaiînţelegând nimic, pleacă spre ţigănci, însoţit de un birjar care fusese cândva dricar. O reîntâlneşte în faţa bordeiului pe bătrână care îi spune că nu mai e decât nemţoaica şi-i recomandă să bată la a şaptea uşă, dar să aibă grijă să nu se rătăcească. Gavrilescu încurcă uşile, bate la una dintre ele si o găseşte aici pe Hildegard care îl conduce către ieşire. Urcă împreună în trăsură, iar fata îl roagă pe birjar să meargă spre pădure, pe drumul cel mai lung, apoi întoarce capul spre Gavrilescu şi-i spune zâmbind:

„Toţi visăm, spuse. Aşa începe. Ca într-un vis...”

Subiectul se construieşte pe cel puţin două niveluri de semnificaţii: unul de suprafaţă, care prezintă desfăşurarea propriu-zisă a evenimentelor şi unul de adâncime, care dezvoltă semnificaţii profunde.

Ambiguitatea textului sugerează manifestarea sacrului în profan. Astfel, grădina ţigăncilor reprezintă un spaţiu de iniţiere, intermediar, între viaţă şi moarte; bordeiul ilustrează mitul labirintului; baba, care păzeşte intrarea în bordei şi-i cere o taxă, poate fi asemuită cu Cerberul sau poate cu luntraşul Charon; cele trei fete sunt Ursitoarele, Parcele sau ielele din folclorul românesc; ghicitul reprezintă o probă a iniţierii, birjarul, care fusese cândva dricar, trimite către luntraşul Charon.

Se observă că structura conotativă a textului este deschisă, ceea ce validează fantasticul de tip erudit, mitic. Limbajul aluziv, alchimic dezvoltă o serie de motive ale căror funcţii se dezvăluie pe parcursul naraţiunii: cifra *trei*, cifră cu puternică

încărcătură magică (trei lecţii de pian, trei sute de lei taxa de intrare în bordei, de trei ori pe săptămână călătoreşte cu tramvaiul), dar şi *șapte* (semnifică cele șapte trepte existenţiale pe care trebuie să le parcurgă omul pentru a se desăvârşi spiritual) – Gavrilescu trebuie să bată la uşa a şaptea, *doisprezece* (doisprezece ani au trecut de la dispariţia lui Gavrilescu etc.); motivul banilor, reprezentând o convenţie a planului real; motivul tramvaiului, element ce facilitează legătura dintre cele două lumi; motivul amneziei şi al recuperării memoriei, care fac posibilă comunicarea cu trecutul şi regăsirea sinelui; motivul visului, dar şi al „vieţii ca vis".

Interesant integrat în ţesătura textului este motivul timpului, cu trimitere la timpul mitic, sacru care nu are o curgere cronologică, asemenea timpului istoric, ci una în spirală, permiţându-i eroului o pendulare între trecut şi viitor. În bordeiul ţigăncilor timpul s-a oprit, fiindcă în acest spaţiu are alte dimensiuni (*„Nu e grabă, spuse bătrâna. Avem timp. Nu e nici trei". „Vă cer iertare dacă vă contrazic, o întrerupse Gavrilescu, dar cred că vă înşelaţi. Trebuie să fie aproape patru. La trei am terminat eu lecţia cu Otilia." „Atunci să ştii că iar a stat ceasul, şopti bătrâna căzând din nou pe gânduri."*). Revenit în spaţiul real, Gavrilescu nu mai recunoaşte nimic: banii nu mai sunt valabili, doamna Voitinovici plecase de mai mulţi ani, acasă la el locuiesc alte persoane; orele petrecute la ţigănci echivalează cu doisprezece ani în lumea de dincoace.

Finalul nuvelei este unul deschis, specific prozei fantastice. Plecarea lui Gavrilescu cu Hildegard în trăsura condusă de birjar anulează definitiv graniţa dintre sacru şi profan. Cei doi nu mai sunt nişte prezenţe materiale, de aceea, când ies din grădina ţigăncilor, nu mai este nevoie să deschidă poarta. Replica lui Hildegard „Aşa începe. Ca într-un vis." trimite la un motiv de largă circulaţie, prezent la romantici şi în creaţia eminesciană. Visul este considerat un liant între viaţă şi moarte, moartea fiind, după Mircea Eliade, o supremă iniţiere.

Personajul principal al nuvelei ***La ţigănci*** este profesorul Gavrilescu, un modest profesor de pian. Este un individ anost, banal, dar în care se ascunde un suflet de artist ce poartă nostalgia ratării, dovadă fiind repetarea aceleiaşi mărturisiri: *„Pentru păcatele mele, sunt profesor de pian. Zic pentru păcatele mele, adăugă încercând să zâmbească, pentru că n-am fost făcut pentru asta. Eu am o fire de artist..."*

„Sunt artist, spuse Gavrilescu […]. Pentru păcatele mele am ajuns profesor de pian, dar idealul meu a fost, de totdeauna, arta pură. Trăiesc pentru suflet..."

Numele personajului, Gavrilescu, se pretează la o dublă interpretare: Gavril este îngerul de lumină, îngerul reînvierii, al morţii şi al revelaţiei divine, iar sufixul „-escu" îl coboară în banal, ceea ce ar echivala, combinând cele două semnificaţii, cu o coborâre a Sacrului în Profan. Se poate spune că personajul este totuşi unul dintre cei aleşi, însă pătrunderea în Sacru presupune luptă, trebuie să fii puternic, să ai curaj, iar Gavrilescu se simte istovit (*„Sunt cam obosit, spuse, iartă-mă")* şi îi este frică (*„şi o clipă rămase încremenit, simţind cum i se răceşte sudoarea pe spate [...]. Îşi auzea inima bătându-i-se să se spargă"*). Banalitatea şi viaţa monotonă l-au ancorat atât de puternic în profan, încât el şi-a ratat misiunea divină.

Gavrilescu ratează de trei ori (iarăşi cifra trei): în plan profesional (aspiraţia lui era arta pură, dar ajunge doar un modest profesor de pian), în plan sentimental, erotic (era îndrăgostit de Hildegard, dar, din cavalerism, se căsătoreşte cu Elsa), ratează şi accederea în sacru, fiind nevoit să treacă prin această „zonă crepusculară" („la ţigănci") şi să se mântuiască de păcate, parcurgând o serie de probe iniţiatice.

Ezitările sale, datorate firii de artist, de visător, pot explica şirul ratărilor. Replica stereotipă *„prea târziu, prea târziu”*, rostită atunci când aude uruitul tramvaiului, poate sugera că personajului îi este imposibil să se mai întoarcă la existenţa anterioară.

Personajul este caracterizat prin mijloacele tradiţionale ale prozei – caracterizare directă, realizată prin *autocaracterizare* şi prin intervenţia altor personaje, şi indirect, prin gesturi, comportament, limbaj, relaţia cu celelalte personaje. De asemenea, portretul este completat şi prin tehnici moderne: limbaj aluziv, monolog interior.

Prin autocaracterizare, Gavrilescu îşi subliniază ratarea (*„pentru păcatele mele am ajuns profesor de pian”*), pentru greşelile din tinereţe îşi ratase vocaţia de artist, dar şi împlinirea prin iubire. Statutul lui de ratat este marcat şi de baba care păzeşte intrarea în bordei prin substantivul cu sens peiorativ „muzicant”:

„ – Eşti muzicant? îl întreabă ea deodată. Atunci are să-ţi placă.

– Sunt artist, spuse Gavrilescu”

Viaţa obişnuită, derulată în coordonate stereotipe, se încheie atunci când intră în grădina misterioasă a ţigăncilor.

Nu întâmplător Gavrilescu are 49 de ani, multiplu de 7. Vârsta lui semnifică finalizarea unei existenţe profane şi trecerea în plan spiritual. Proba ghicitului, ca probă de iniţiere, îi oferă şansa accederii în Sacru, de a trăi ceva frumos (*„Dacă ai fi ghicit-o, ar fi fost foarte frumos, şopti grecoaica. Ţi-am fi cântat şi ţi-am fi dănţuit şi te-am fi plimbat prin toate odăile. Ar fi fost foarte frumos.”*), dar rătăcind, el trebuie să treacă prin alte transformări chinuitoare (avataruri) ale evoluţiei sale. Experienţa labirintului echivalează cu spălarea de păcate. E necesară această întoarcere în timp, pentru a corecta greşelile făcute într-o viaţă anterioară.

Comportamentul şovăielnic, gesturile stereotipe, locvacitatea sunt tot atâtea particularităţi ale portretului moral al personajului.

După aventura trăită în bordeiul ţigăncilor, Gavrilescu revine în Real, dar nu-şi mai găseşte locul, semn că el nu mai aparţine acestei lumi, că realitatea aceasta îl refuză (timpul evenimenţial diferă de timpul mitic). Se întoarce în singurul loc în care se regăseşte, întâlnind-o aici pe Hildegard. Nu se desprinde însă cu totul de material, făcând gesturi ridicole: se scuză faţă de Hildegard că nu are bani, vrea să se întoarcă pentru a-şi recupera pălăria, nerealizând că în lumea „de dincolo” nu va mai avea nevoie de toate acestea.

Întrebarea fetei: *„E adevărat? – se miră fata. Tu încă nu înţelegi? Nu înţelegi ce ţi s-a întâmplat, acum de curând, de foarte curând? E adevărat că nu înţelegi?”* lămureşte faptul că Gavrilescu nu este încă pregătit pentru noua existenţă, de aceea ultima treaptă a iniţierii este iubirea, căci, în concepţia lui Eliade, şi iubirea şi moartea sunt hierofanii. Aşadar, Hildegard este tot un Charon, ultima călăuză către Marele Tot. Cei doi pornesc împreună pentru a trăi o „nuntă în cer”.

Repere critice:

- Sorin Alexandrescu, ***Privind înapoi, modernitatea*** Ed. Univers, Bucureşti, 1999: *„Fără a încerca o situare a lui Mircea Eliade în literatura fantastică europeană contemporană, operaţie prea dificil de întreprins în câteva rânduri, cred că nu greşesc totuşi afirmând că el poate fi considerat unul dintre puţinii scriitori interesaţi încă de un fantastic folcloric sau de obedienţă sacră. Enigmele şi fisurile Realului, labilitatea lui derutantă, construirea sa ca labirint de semnificaţii, supus hazardului şi*

incomprehensibilităţii, ori nesfârşitele lumi imaginare, logice, dar iremediabil separate de lumea noastră, toate aceste aspecte ale literaturii moderne fantastice (în sensul larg al cuvântului) apar puţin în opera lui Mircea Eliade, deşi nu sînt complet ignorate. Originalitatea lumii lui fantastice îmi pare a consta în ***seninătatea*** *ei, în* ***absenţa tragicului****, a* ***damnării****, a* ***catastrofei finale****, a* ***grotescului, obsesiilor şi spaimelor de orice fel*** *[...]. Din acest punct de vedere, acest fantastic rămâne, după părerea mea, în mod decisiv românesc, pentru că literatura română îmi pare a fi una dintre puţinele literaturi ale lumii în care* ***fantasticul*** *şi-a păstrat puritatea lirică, de* ***alternativă*** *mai bună şi mai frumoasă a Realului"*

- idem: „*Există, din acest punct de vedere, în nuvelă, o* ***strategie generală*** *a epicului, care ţine atât de o atentă* ***mise en scene*** *a evenimentelor, în sens de creare a unui veritabil „spectacol", cît şi de o tratare a cuvântului în tehnici mai curând lirice, frecvente în poezie. Evenimentul narat capătă ambiguitate prin varierea nesfîrşită a decorului, actorilor şi a perspectivelor – divergente – ale acestora, deci exact ca şi cum s-ar afla pe o scenă în care ceea ce e prezentat nu mai pote fi comentat de autor, păstrându-şi o enigmatică autonomie*".
- Dumitru Micu**,** ***La ţigănci****,* v**olumul** ***Maitreyi – Nuntă în cer***, E. P. L. , Bucureşti, 1969: „*Un farmec cu totul aparte obţinem prin fantastic în* ***La ţigănci****, un giuvaer al literaturii lui Mircea Eliade, construcţie de un echilibru şi o armonie clasice, Elementul surpriză devine aici, fără a eşua în feerie, un vehicul al încântării pure."*

Romanul realist din secolul al XIX-lea

3

I. Disocieri teoretice

Definirea termenului conform ***Dicţionarului explicativ al limbii române,*** *1998*: *„**ROMÁN,** romane, s. n. Specie a genului epic, de întindere mare, cu conţinut complex, care se desfăşoară de-a lungul unei anumite perioade şi angajează mai multe personaje, presupunând un anumit grad de adâncime a observaţiei sociale şi analizei psihologice. Operă narativă în proză sau în versuri scrisă, în evul mediu, într-o limbă romanică. Fig. Împletire de întâmplări cu multe episoade care par neverosimile. [Var.: (înv.) románţ] – Din fr. roman."*

Romanul este o specie a genului epic, în proză şi, mai rar, în versuri, de mare dimensiune, cu o acţiune complexă desfăşurată pe mai multe planuri, ordonate într-o direcţie în funcţie de perspectiva narativă, cu multe personaje implicate în acţiune grupate în tipologii şi construite prin raportare la conflicte interioare şi/sau exterioare puternice şi autentice, cu o mare varietate de registre lingvistice şi stilistice, în care se pot insera structuri narative diverse.

Despre originea romanului există numeroase teorii, dintre care:

*„a) Romanul este o creaţie strict „burgheză", aparţinând, în exclusivitate, epocii moderne având începuturile sale plasate în romanul englez al sec. XVIII (reper fundamental, **Robinson Crusoe** de Daniel Defoe, 1719);*

*b) Romanul se instituţionalizează prin capodopera lui Cervantes**, Don Quijote** (1605, partea I;1615, partea a II-a). Trebuie să acceptăm însă şi ideea existenţei unor protopărinţi care au avut un anume rol (în formularea lui Nicolae Balotă în prefaţa la ediţia românească a lucrării lui Albérès despre roman) în Antichitate şi în Evul Mediu;*

c) Romanul începe odată cu creaţiile lui Chrétien de Troyes, considerat un adevărat Balzac al secolului XII; un „veac de aur" al Evului Mediu;

d) Romanul cunoaşte o istorie prelungită, pornind de la structuri romaneşti pre-existente în epopei, lucrări istorice, moral-filosofice ale Antichităţii, continuând cu experienţa romanului greco-latin şi apoi cu structurile romaneşti ale textelor hagiografice şi cu „romanele" Evului Mediu, perioadă în care se va şi formula şi accepta termenul de roman, termen cu altă accepţie, ce-i drept, decât cea cunoscută astăzi."[1]

Realismul impune specia roman printr-o diversitate a formelor narative şi a tipologiilor. Clasificarea romanelor se face după mai multe criterii:

1. criteriu tematic: roman istoric, roman de aventuri, roman poliţist, roman de dragoste, de război, fantastic, psihologic, de aventuri etc.;
2. curentul literar: romanul clasicist, romantic, naturalist, modernist, postmodern;

[1] Constantin Dram, ***Devenirea romanului, începuturi***, Institul European, 2003

3. categoria estetică dominantă: roman comic, dramatic, tragic, grotesc, al absurdului etc.;
4. după formula narativă: tradiţional, modern;
5. după formulele narative consacrate de mari scriitori: roman balzacian, roman proustian, roman gidian etc.;
6. după teoria lui Nicolae Manolescu, dezvoltată în eseul *Arca lui Noe*: doric, ionic şi corintic;
7. după teoria lui Garabet Ibrăileanu: roman de creaţie şi roman de analiză;
8. după teoria lui Eugen Lovinescu: roman obiectiv şi roman subiectiv; roman citadin şi roman rural;
9. după criteriul cronologic: romanul din secolul al XIX-lea, roman interbelic, roman postbelic;
10. după criteriul organizării materialului epic: romanul epistolar, roman-jurnal, roman-cronică etc.

II. Contextualizare/ ilustrare:

CIOCOII VECHI ŞI NOI

de Nicolae Filimon

Ciocoii vechi şi noi sau ce naşte din pisică şoareci mănâncă ilustrează începuturile romanului, ca specie, în literatura română. Cultivat ocazional, de la D. Cantemir (***Istoria ieroglifică*** – 1705), până la paşoptişti (M. Kogălniceanu – ***Tainele inimei***; D. Bolintineanu – ***Manoil*** şi ***Elena***; V. Alecsandri – ***Dridri***), romanul trece de la alegoria, în spirit clasic, a fabulei, la intrigi sentimentale, romantice şi se stabileşte, prin Filimon, în sfera realist-socială, a observaţiei atente asupra individului şi a mediului al cărui produs este omul.

Ciocoii vechi şi noi a apărut, înainte de a fi publicat la Imprimeria Statului, în 1863, în paginile *Revistei române*, în 1862.

Tema este socială: ascensiunea spectaculoasă şi decăderea iminentă a lui Dinu Păturică, un ambiţios intrigant, pe fundalul începutului de secol al XIX-lea, la finele domniilor fanariote. Acestei teme i se subordonează panorama romanescă propusă de scriitor. Conjunctura politică reprezentată de agonia stăpânirii fanariote, de lupta pentru emancipare socială şi naţională purtată de T. Vladimirescu, de încercarea lui Alexandru Ipsilanti de a ajunge domn în Ţara Românească nu reprezintă pentru Filimon decât un pretext pentru a ilustra mai persuasiv viciile eroului său plasat în scene-cheie, identificabile istoric.

Viziunea despre lume a prozatorului răzbate atât din caracterizarea minuţioasă a personajelor, cât şi din frecventele popasuri meditative şi moralizatoare care succedă relatării unor fapte ce atrag indignarea sau dispreţul său. Ea se lasă întrezărită încă din secvenţele pregătitoare ale romanului – *Dedicaţie* şi *Prolog* – în care răsună profetic vocea autorului: *„Nimic nu este mai periculos pentru un stat ce voieşte a se reorganiza decât a da frânele guvernului în mâinile parveniţilor, meniţi din concepţiune a fi slugi şi educaţi într-un mod cum să poată scoate lapte din piatră cu orice preţ!..."*

Văzând în ciocoi pericolul cel mai mare de care este pândită ţara noastră *„unde lumina adevăratei civilizaţiuni n-a răsipit încă norii cei groşi ai ignoranţei şi depravaţiunei"*, Filimon nu-şi poate reprima sentimentul de oroare faţă de *„aceste vulpi cu două picioare"*, ura stârnită de cei ce se arată precum *„putrăjunea şi mucegaiul ce sapă din temelii (...) împărăţiile şi domniile".*

Pentru autorul postpaşoptist, literatura şi viaţa se unifică, în numele exprimării unui adevăr comun: minciuna şi corupţia sufocă societatea românească şi trebuie demascate, pentru o posibilă vindecare. Ca dovadă că realitatea şi ficţiunea se contopesc, dezvăluind aceleaşi tare sociale şi morale, romancierul nu face decât să împrumute un chip şi un nume *„tipului ciocoiului din toate ţările şi mai cu seamă din ţara noastră"*, a cărui evoluţie este trasată anticipativ încă din *Dedicaţie* şi *Prolog*.

Filimon zugrăveşte lumea în alb şi negru; acolo unde se ivesc mârşăvia, cinismul, ipocrizia îşi fac apariţia şi onestitatea, demnitatea, curajul, pentru restabilirea echilibrului universal. **Motive** precum îngerul (Maria, Banul C.) şi demonul (Chera Duduca, Andronache Tuzluc), pedeapsa (Păturică, Chir Costea Chiorul) şi răsplata (Gheorghe) utilizate într-o stridentă antiteză denotă o viziune simplificatoare asupra realităţii. Ele ilustrează nevoia autorului de a contrabalansa răul, de a-i opune, în mod artificial, forţa mereu trează şi eficace a binelui.

Titlul relevă problematica textului, urmărirea tipului ciocoiului în epoca fanariotă şi în timpurile moderne, iar subtitlul, echivalent cu un proverb, conturează morala textului: ciocoismul este o boală ce se perpetuează în societatea românească.

Subiectul. Particularităţi ale construcţiei subiectului

Acţiunea se desfăşoară pe durata câtorva ani, 1814-1821, reperele istorice fundamentale fiind domniile fanariote şi revoluţia condusă de T. Vladimirescu.

Istoria ascensiunii lui Păturică îşi are punctul de plecare în acceptarea lui ca slugă umilă de către postelnicul Andronache Tuzluc. În capitolul I, care poartă numele protagonistului, se construieşte **expoziţiunea** ce prezintă timpul (octombrie 1814), cadrul (curtea fanariotului avut) şi un portret fiziognomic (trăsăturile fizice le exprimă pe cele morale). Tot în această primă secvenţă a operei se descoperă şi **intriga**: tânărul de 22 de ani primeşte slujba de ciubucciu, deci pune piciorul pe *„pământul făgăduinţei"*.

Desfăşurarea acţiunii, cuprinsă între capitolele II şi XXX, urmăreşte, treaptă cu treaptă, traseul ascensional al eroului. Tuzluc îl trimite să înveţe la şcoala domnească, unde îşi însuşeşte bogate cunoştinţe de limbă greacă, pe care le completează, în propria odaie, cu lecturi asidue din operele lui Machiavelli. În strategia lui de a-l sărăci pe Tuzluc, îşi face aliaţi din amanta postelnicului, Chera Duduca şi dintr-un negustor mârşav, Chir Costea Chiorul. Duduca îi pretinde fanariotului haine scumpe şi bijuterii pe care Costea le vinde, restituind lui Păturică mai mult de jumătate din câştig.

Curând, vicleana slugă ajunge vătaf la curtea postelnicului şi omul cel mai de încredere al stăpânului său. Se căsătoreşte în ascuns cu Duduca, după ce cumpărase ultimele proprietăţi ale postelnicului; Tuzluc află de planul diabolic al celor doi şi face o criză de apoplexie. Gheorghe, fostul lui vătaf, alungat prin intrigile tânărului ciocoi, îl culege de pe drumuri şi se îngrijeşte de sănătatea lui.

Păturică se pune în slujba lui Alexandru Ipsilanti şi primeşte rangul de ispravnic peste două judeţe, Prahova şi Săcuieni, ca răsplată pentru trădarea şi uciderea mişelească a lui Tudor Vladimirescu, fapt ce reprezintă **punctul culminant** (capitolul XXXI).

Deznodământul (capitolul XXXII) înfăţişează moartea lui Păturică în ocna părăsită, pedepsirea plină de cruzime a negustorului necinstit, Costea Chiorul, precum şi moartea Duducăi, ucisă de noul său soţ, un turc, pentru imoralitate.

Acţiunea este construită prin înlănţuire, respectându-se momentele subiectului. Din punctul de vedere al **structurii**, romanul are o relativă unitate. Fidel acţiunii închipuite, prozatorul o urmăreşte în atingerile ei cu viaţa reală, realizând astfel ieşiri şi reintrări succesive din/în universul ficţional, ca spre a confirma veridicitatea faptelor surprinse.

Episoade din viaţa eroilor romaneşti (ospăţul oferit de Dinu Păturică amicilor săi, comparabil întru totul cu cel organizat de Andronache Tuzluc, plângerea ipocrită a Duducăi către ibovnicul ei fanariot, în privinţa sărăciei sale vestimentare etc.) alternează cu secvenţe de viaţă autentică a epocii, cu un vădit caracter documentar (capitolul *Teatrul în Ţara Românească* sau *Alesandru Ipsilant şi Eteria grecească*). În aceste incursiuni în viaţa culturală sau social-politică a timpului, Filimon, ca, mai târziu Camil Petrescu, adaugă textului spaţiul subsolului, împânzit de note explicative şi de trimiteri la documente.

Prozatorul vrea să dea ficţiunii greutatea adevărului: *„Ca să nu trecem de calomniator, punem în faţa lectorilor noştri proclamaţia lui Ipsilant dată către armata sa, când s-a văzut silit a o părăsi şi a trece în Austria. Dintr-acest document incontestabil se poate convinge fiecare că armata lui Ipsilant era în mare parte compusă din tâlhari*

de drumuri, laşi şi trădători".

Acţiunea cunoaşte uneori dezvoltări supraabundente (tabieturile slugilor pe durata spectacolului de teatru la care asistă stăpânii) sau comprimări drastice (destinul Duducăi e abia schiţat, eroina ieşind din scenă brusc, după căsătoria cu Păturică), fiindcă Filimon intenţionează să realizeze, cu ajutorul protagonistului, o radiografie a societăţii româneşti de la începutul secolului al XIX-lea şi nu o poveste de viaţă izolată.

Prologul conţine o schemă a desfăşurării epice, evoluţia generică a ciocoiului de la starea cea mai modestă, de slugă plecată, la rangul de om de stat.

Epilogul se păstrează în latura concretă a acţiunii şi îl prezintă pe Gheorghe căsătorindu-se cu Maria (mireasa râvnită cândva de Tuzluc) şi având binecuvântarea domnitorului. Mărirea supremă visată de Păturică, slujba de caimacam al Craiovei, îi revine acum lui Gheorghe.

Dacă prologul ţine de realism, epilogul este forţat şi artificial, înfăţişând o răsplătire neverosimilă a personajelor pozitive, pentru calităţile lor.

În ceea ce priveşte **tehnicile narative**, autorul utilizează constant tehnica detaliului semnificativ (*„Uşa se deschise şi intră Păturică cu ochii plecaţi în jos şi cu faţa mai umilită decât a unui călugăr"*) şi a punctului de vedere (*„Fanariotului îi plăcu naivitatea ciocoiului, dar mai cu seamă pompoasele titluri ce-i da cu atâta prodigalitate; şi* ***avea dreptate****, căci nu este om căruia să nu-i placă un titlu pe care nu-l are şi nu-l merită, dar la care aspiră foarte mult."*).

Alternarea planurilor (o scenă se petrece în casa boierului fanariot, alta în odaia Duducăi sau în prăvălia lui Costea Chiorul şi de multe ori e vorba de evenimente derulate simultan) lărgeşte sfera vieţii descrise. Construcţia simetrică încadrează desfăşurarea narativă între un prolog şi un epilog, dar creează şi un paralelism al destinelor (ex: Tuzluc şi Păturică urmează acelaşi drum al parvenirii dar şi aceeaşi cale a ispăşirii).

Naratorul auctorial relatează la persoana a treia, fiind omniscient şi ubicuu (omniprezent). Înfăţişarea, gândurile, comportamentul eroilor săi nu păstrează zone de mister, pentru el. Ştiind totul despre personaje, recurge uneori la prolepsă (anticiparea acţiunii): *„...dar Păturică avea o natură de fier; el se afla în preziua vânzării celui mai mare bărbat al României şi cu toată grozăvia acestei crime, conştiinţa lui nu era încă turburată."*, alteori la retrospecţie (întoarcerea la evenimente petrecute).

Personajele sunt construite pe principiul antitezei romantice. Pe de o parte demonii: Păturică, Duduca, Tuzluc, Costea Chiorul; pe de altă parte figurile angelice: Gheorghe, Maria, Banul C. Cu excepţia negustorului evreu, celelalte personaje amintite intră într-un sistem de opoziţii stridente, Gheorghe fiind termenul de contrast pentru Păturică, Maria – pentru Duduca, iar Banul C. pentru Tuzluc.

Eroii intră în scenă gata formaţi, cu o înfăţişare şi cu un trecut care reflectă fidel trăsăturile lor morale. În primele zece capitole sunt introduse toate personajele importante în naraţiune, numele lor regăsindu-se chiar în titluri (cap. I – *Dinu Păturică*; cap. al II-lea – *Postelnicul Andronache Tuzluc* – aici apar şi Banul C. şi Maria; cap. al IV-lea – *Chera Duduca*; cap. X – *Chir Costea Chiorul*).

Protagonistul este Constantin Păturică, zis Dinu. **Numele** lui face transparentă obsesia parvenitului. Este un tânăr de 22 de ani, fiul lui Ghinea Păturică, fostul vătaf de curte al lui A. Tuzluc. Chipul şi veşmintele lui sugerează alianţa cea mai periculoasă, a vicleniei cu sărăcia, două impulsuri puternice pentru acţiunea lipsită de scrupule: *„cu faţă oacheşă, ochi negri plini de viclenie, un nas drept şi cu vârful cam*

ridicat în sus, ce indică ambiţiunea şi mândria grosolană, îmbrăcat cu un anteriu de şamalgea rupt în spate, cu caravani de pânză de casă văpsiţi cafeniu (...), cu picioarele goale băgate în nişte iminei de saftian, care fuseseră odată roşii, dar îşi pierduseră coloarea din cauza vechimei..."

Filimon suprapune **portretul fizic** cu cel moral, nelăsând lectorului vreo îndoială cu privire la caracterul josnic al personajului său. Întreaga evoluţie a eroului nu va face decât să confirme cea dintâi impresie. Observarea fizică a lui Păturică şi faptele lui, repetat comentate de narator, rămân pilonii fundamentali în caracterizare. Acceptat de postelnic, la curtea sa, ca ciubucciu, Păturică *„devenise proprietar pe prima literă a alfabetului fortunei".* În camera lui cea nouă, destinată de stăpân, *„faţa lui se coloră de o bucurie nedescriptibilă"*. **Monologul interior** clarifică, aproape redundant, starea sufletească a ipocritului: *„Iată-mă în sfârşit ajuns în pământul făgăduinţei; am pus mâna pe pâne și pe cuțit; curagiu și răbdare, prefăcătorie și ișchiuzarlâc și ca mâne voi avea şi eu case mari şi bogăţii ca ale acestui fanariot."* Cu o prefăcută grijă şi cu umilinţă îşi îndeplineşte toate atribuţiile pe lângă postelnic, simulând aceeaşi atitudine şi faţă de celelalte slugi, mai vechi sau mai în vârstă. În scurt timp ,devine o prezenţă necesară şi postelnicul vede în el calităţile unui tânăr vrednic şi devotat, numindu-l cu afecţiune paternă *„copilul meu"*. Se instruieşte cu răbdare şi cu perseverenţă citindu-i pe Machiavelli, pe Plutarh, pe Cezar, interesat find de vieţile marilor bărbaţi.

Are o extraordinară capacitate de disimulare, sărută mâna binefăcătorului său cu devoţiune, lasă să-i curgă lacrimi de recunoştinţă în faţa dovezilor de încredere din ce în ce mai mare pe care i-o arată Tuzluc. Joacă scene *„de tartufism"* cu o zguduitoare putere de convingere.

La întâlnirea cu Duduca, dovedeşte o mare putere de pătrundere psihologică; ei se studiază reciproc ca doi redutabili duşmani, pentru a conveni, în cele din urmă, că pot deveni o forţă invincibilă în efortul comun de a-l ruina pe postelnic.

Calculat, ştie să aştepte momentul oportun pentru fiecare lovitură pe care i-o dă stăpânului său, deşi niciun moment nu pierde din vedere scopul ultim: *„... de va vrea Dumnezeu cu tine, nu va trece mult şi vei avea moşii, ţigani şi averi nenumărate..."* îşi spune el, tenace.

De îndată ce ajunge vătaf, înlăturându-l pe Gheorghe, începe să verifice starea proprietăţilor boierului său şi găseşte cu cale să-i şantajeze nemilos pe arendaşi şi să facă de nesuportat traiul ţăranilor. Iniţiativa lui de a se îngriji, cu o făţarnică responsabilitate ,de starea averii lui Tuzluc este un prilej, pentru Filimon, de a-şi caracteriza eroul prin relevarea **reacţiilor** lui **psihologice**. Încrezător şi mulţumit, postelnicul îi face urarea: *„Cum îngrijeşti tu de averea mea, aşa să îngrijească Dumnezeu de tine"*, dar Păturică, în faţa unor asemenea vorbe oraculare, nu are nicio tresărire. Aceeaşi neclintire sufletească o arată şi în alte două scene cu valoare de stigmat moral pentru personaj, a alungării tatălui sărac din casa lui de om din lumea înaltă şi a trădării domnului Tudor.

Fire malefică, nu se dă în lături de la nicio ticăloşie: minte, înşală, corupe, însceneză, imaginează continuu strategii de ascensiune. Ispravnic peste două judeţe, se visează caimacam. Mărirea nu are, pentru el, o limită.

Personajul ilustrează **tipul parvenitului** cinic, sălbatic. **Atitudinea autorului** faţă de el este de nedisimulată ură. O singură calitate îi recunoaşte: voinţa inumană, imensă: *„Picătura găureşte piatra, zice alt proverb. Se poate şi nu se poate; acela însă care realiză acest proverb este un om mare în felul său.*

Păturică era într-adevăr un om extraordinar. El îşi luase hotărârea de a deveni un om mare şi niciun obstacol nu putea să-l abată de la această idee fixă".

Închiderea şi moartea lui în ocna părăsită reprezintă un final pe care Filimon îl concepe ca pe o unică destinaţie a unui drum al răului, în lume.

Personaje secundare

Andronache Tuzluc, o altă reprezentare a parvenitului, are o origine obscură: *„uliţele cele strâmte ale Fanarului, unde se urzesc şi se pun în lucrare cele mai întunecoase intrigi..."*. Este definit aproape de momentul introducerii lui în acţiune, ca având *„un mare talent de intrigă şi linguşire"*. Ajuns postelnic pe căi încâlcite şi murdare, devine unul din oamenii de încredere ai domnitorului Caragea. Simbolic, moşiile lui se numesc Plânsurile şi Chinuielele, ca spre a sugera lectorului cruzimea acestui venetic şi asupritor. Râvneşte la mâna delicatei Maria, fiica banului C., pentru care avea *„un amor foarte tare"*, deşi nutreşte un sentiment arzător şi pentru ţiitoarea sa, greaca Duduca. El, ciocoiul desfrânat şi lacom, va fi detronat de puiul de ciocoi pe care îl adăposteşte cu milă în propria casă. Neprevăzător, ignoră avertismentul lui Gheorghe cu privire la Păturică şi asistă apoi neputincios la spectacolul unirii infame, în biserică, a lui Dinu cu Duduca. Lovit de dambla, nu va mai avea parte decât de *„o viaţă mizerabilă"* sub îngrijirea unei bătrâne plătite de Gheorghe, sluga credincioasă de odinioară. Ca o concluzie la destinul acestui *„erou infernal"* (G. Călinescu), Filimon notează, laconic, un proverb: *„Timpul face şi desface".*

Chera Duduca, amanta postelnicului, o adevărată *„Vineră orientală"*, este personajul feminin demonic ce ia parte la monstruoasa coaliţie împotriva boierului fanariot. Portretul ei fizic, realizat prin caracterizarea directă de către un personaj episodic, este convenţional şi neconvingător, în idealitatea lui: *„...frumoasă ca o zână; naltă şi subţirică; faţa o are mai albă decât zăpada; obrajii îi sunt rumeni ca două mere domneşti; are ochi mari şi negri ca murele..."*. Această frumuseţe desăvârşită generează *„o mulţime de dorinţe nepotrivite cu poziţiunea ei socială"*: fata iubeşte luxul, petrecerile, vrea să fie scoasă în lume, la teatru. Îl acceptă pe Tuzluc în calitate de protector bogat, dar îşi dăruieşte inima altor bărbaţi, unul dintre ei fiind Păturică. În opoziţie cu chipul său încântător se află trăsăturile ei morale: o făptură cinică şi josnică. Ea este tipul întreţinutei de lux, lipsite de sentimente. Notaţia asupra morţii sale e rece, Filimon considerând pedepsirea ei (cusută într-un sac, e aruncată în Dunăre) de către noul soţ, binemeritată.

Chir Costea Chiorul, tipul negustorului lacom şi venal, are *„un caracter cât se poate de mârşav"*: face camătă, prilejuieşte *„întâlniri amoroase chiar în casa lui"*, este delator şi hoţ. Îi cere, cu neruşinare, lui Păturică, 40% din câştigul obţinut de ciocoi prin vinderea hainelor scumpe şi a bijuteriilor Duducăi, oferite acesteia de Tuzluc. Lipsa lui de omenie este pusă în evidenţă de Filimon printr-un argument imbatabil: în acţiunile lui necinstite le foloseşte pe cele două fiice ale sale, făpturi corupte şi ele, ticăloşite prematur.

Pedepsirea lui este iminentă: va fi biciuit pe străzile oraşului, în public şi ţintuit de urechi în faţa prăvăliei sale.

Personajele pozitive abia se reţin. Banul C., Maria, Gheorghe sunt remediul moral al unei societăţi bolnave, degradate. Numai că acest remediu este atât de slab conturat, încât el rămâne doar reflexul nevoii de îndreptare socială şi etică, manifestate de autor.

Maria este neverosimil de matură şi desăvârşită patriotă; Gheorghe este un personaj inconsistent în generozitatea lui de măreţie biblică; faţă de Tuzluc, Banul C. se dovedeşte inautentic în dialogurile cu Maria, cu domnitorul Caragea sau cu postelnicul. După cum observă G. Călinescu, *„cu astfel de mijloace idealistice, Filimon*

e incapabil să surprindă psihologia feminităţii şi a cinstei...”

Perspectiva narativă este *par derrière* (dindărăt), naratorul ştie totul despre eroii săi şi comunică permanent, cu prisosinţă, lectorului, detalii despre viaţa dinaintea momentului iniţial al acţiunii, a personajelor sale. El citeşte privirea, culoarea obrajilor, mimica, gestica eroilor şi descifrează, pentru cititor, toate aceste semne, smulgând măştile ipocriziei.

Naratorul auctorial îşi numeşte receptorii operei, în general, cu formula *„bunii noştri lectori”*, dar uneori li se adresează direct, în termeni de reverenţă (*„Ce ziceţi domnia voastră despre acele amoruri zgomotoase...”*) sau de reproş (*„O, juni! dacă aţi şti voi unde vă duc aceste amoruri nesocotite...”*). Opera se scrie pentru cititor, cu scopul instruirii lui morale şi patriotice. Din această perspectivă, romanul îndeplineşte rolul unui manual de îndreptare a moravurilor, de încurajare a virtuţilor cetăţeneşti.

Limbajul naratorului topeşte, în fluxul povestirii, termenii de epocă (grecisme: *„bei-mu”, „chir”, „aporie”, „empericlisi”*; turcisme:*„işlic”, „cilibi”, „aferim”, „anteriu”, „giubea”),* neologismele (*„patetic, „resignaţiune”, „interes”, „amor”*) şi cuvintele populare (*„chindie”, „coşniţă”, „ştrengar”, „uricios”, „ibovnică”, „calic”*), *„formând un stil al vremii, un ton arheologic multicolor, oriental, de o împestriţare de Halima”* (G. Călinescu).

Limbajul personajelor ajută la reconstituirea epocii, dar, de cele mai multe ori, în secvenţele de dialog, sună convenţional şi forţat, cu atât mai mult cu cât înseşi personajele sunt obligate să-şi joace rolurile, ca nişte marionete în măna autorului. Pe alocuri, schimbul de replici aminteşte de sărăcia dialogului din basm, unde rolul lui este strict funcţional, după cum reiese din această conversaţie dintre Tuzluc şi Păturică:

„– Ia spune-mi acum, mă iubeşti tu pe mine?

– Te iubesc, stăpâne, mai mult decât pe tată-meu.”

În ciuda stângăciilor care îl caracterizează, ***Ciocoii vechi şi noi*** este un reper important în evoluţia speciei, care va influenţa realizarea marilor romane sociale de mai târziu.

Repere critice

- N. Manolescu, ***Arca lui Noe****,* vol. I, Ed. Minerva, Bucureşti, 1980: *„Imagine a unui tip, dar şi a unei lumi, documentar liber romanţat al vechiului regim feudal şi fanariot [...]. Ceea ce se ţine cel mai bine minte, în afara eroului principal, sunt tablourile şi scenele de epocă, instructive ca nişte gravuri...”*
- G. Călinescu, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent***, Ed. Minerva, Bucureşti, 1986: *„Dinu Păturică e un Julien Sorel valah [...]. Oricât de enormă ar fi comparaţia, Păturică nu e un simplu şi vulgar vânător de avere, ci un însetat de toate senzaţiile vieţii.”*
- Tudor Vianu, ***Arta prozatorilor români***, Ed Minerva, Bucureşti, 1981: *„Analiza distinge în Ciocoii vechi şi noi două temperamente stilistice, a căror fuziune completă n-a reuşit niciodată. Unul din ele este al scriitorului care vrea să ne instruiască şi să ne informeze. Celălalt se mulţumeşte să povestească, să pună oameni în scenă şi să evoce lucruri şi gesturi văzute, aducând contribuţia sa cea mai preţioasă noii îndrumări realiste”.*

MARA

de Ioan Slavici

Autentică izbândă a prozei româneşti, în direcţia realismului social şi psihologic trasată de romanul lui N. Filimon, ***Mara*** este publicată în foileton în 1894 şi apare în volum în 1906.

Ieşit din observarea atentă a lumii şi fundamentat pe principiile morale sănătoase ale lui Ioan Slavici, romanul ***Mara*** surprinde un tablou veridic din viaţa târgului ardelenesc de la sfârşitul secolului al XIX-lea, în plin proces de afirmare a relaţiilor capitaliste.

Tema romanului este socială, dezvoltată din mai multe nuclee: monografia târgului, familia, rebeliunea produsă de criza erotică, maturizarea. La sfârşitul perioadelor de criză traversate de diverse personaje, fiecare dintre ele va fi capabil să se integreze armonios în viaţa comunităţii. Şi, pentru Slavici, individul se măsoară prin puterea lui de a se dărui obştii, de a sluji în folosul acesteia.

Viziunea lui despre lume valorizează calităţile insului ca participant la viaţa grupului. Comunitatea modelează, şlefuieşte asperităţile caracteriale, face să triumfe legea morală. Ea este ochiul permanent deschis asupra fiecăruia, păstrătoarea severă a tradiţiilor, mecanismul de reglare a comportamentului individual. Orice exces este sancţionat, împăcarea cu ceilalţi este însăşi împăcarea omului cu sine.

Motive precum avariţia (Mara), nesupunerea (Persida), revolta (Trică), tentativa adulterului (Marta) lărgesc universul uman investigat de scriitor, împrumutându-i din complexitatea vieţii înseşi.

Titlul operei este nominal şi preia numele precupeţei de la Radna, rămasă de tânără văduvă cu doi copii. Şi totuşi nu ea este personajul principal; în centrul acţiunii stă Persida, fiica Marei, urmărită în tribulaţiile ei sufleteşti, ca urmare a unei dragoste neacceptate de comunitatea târgului ardelenesc, pentru băiatul unui măcelar neamţ. Începând cu capitolul al IV-lea, intitulat simbolic *„Primăvară"* se face mişcarea de substituţie: locul Marei drept centru de iradiere a acţiunii este luat de Persida. Mara face eforturi de supravieţuire după moartea soţului ei, apoi se îmbogăţeşte, îşi vede copiii crescând, dar din toate aceste fapte nu putea să iasă un roman solid. Nimic spectaculos nu se mai poate întâmpla în viaţa ei. Persida însă traversează momente de criză sufletească, se află într-un proces tulbure de cunoaştere şi de autocunoaştere, de afirmare de sine. Ea reprezintă un teritoriu de conştiinţă pe care Slavici ştie să-l exploateze şi să-l transforme într-o sferă de interes pentru lector. O secvenţă scurtă de dialog între două personaje care o zăresc pe fată trecând pe stradă poate oferi lămuriri asupra aparentei nepotriviri dintre titlu şi statutul de protagonist:

„– A cui e?

– Se poate să mai întrebi? E leită muma ei!"

Compoziţia. Naraţiunea este organizată în douăzeci şi unu de capitole cu titluri sugestive şi urmăreşte destinul Persidei din momentul instalării sentimentului erotic, continuând cu ezitările ei, cu fuga de acasă, cu reîntoarcerea în ţară, cu scenele de tensiune conjugală, până la reacceptarea de către familie.

„Jumătate din roman notează încet, răbdător, aprinderea, propagarea şi izbucnirea iubirii la o fată conştientă prin frumuseţe de farmecele ei, întâi provocatoare şi

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1986

nehotărâtă, apoi stăpânită şi în stare de orice jertfă"[1]. Câteva capitole dinspre final dezvoltă traseul maturizării lui Trică.

Conflictul iese la iveală încă din capitolul al doilea, în care se istoriseşte un episod din viaţa de şcolar a lui Trică. Pedepsit pe nedrept, în urma certei cu un coleg, băiatul fuge împreună cu Persida, cu o plută, peste Mureş şi sunt ajutaţi de câţiva morari ca luntriţa lor să nu se izbească şi să se sfărâme de pod. Scena evidenţiază puternica solidaritate dintre copiii Marei, dar şi spiritul lor independent, care se va manifesta fără posibilitate de împotrivire din partea mamei lor, mai târziu.

Persida şi Naţl sunt înfăţişaţi în conflictele lor cu propria familie sau cu prejudecăţile religioase şi etnice ale comunităţii cosmopolite din Radna şi din Lipova, dar mai ales în lupta lor interioară, provocată de trăirea unui sentiment arzător care se vrea înfrânt, dar triumfă spectaculos, peste toate piedicile.

Conflictul sufletesc al lui Trică, generat de sentimentul lui de înjosire şi de manipulare de către Marta Bocioacă şi chiar de către Mara, este repede stins, odată cu gestul insurgent al băiatului de a se înrola voluntar.

Împăcarea din final a celor două generaţii, cu un caracter puţin artificial, lasă să se vadă că duşmăniile n-au fost decât *„o scurtă criză de transmitere a deprinderilor ereditare"*[2].

Subiectul. Romanul prezintă scene din viaţa târgului ardelenesc de la sfârşitul secolului al XIX-lea. În centrul evenimentelor se situează familia Marei, o precupeaţă rămasă văduvă, cu doi copii mici.

Acţiunea urmăreşte trecerea prin anii de formare a personalităţii, a copiilor Marei, de la ipostaza *„Sărăcuţii mamei"*, până la *„Zbuciumare"* şi *„Greul vieţei"* şi apoi, din nou, la *„Pace şi linişte"*.

Capitolul I, *„Sărăcuţii mamei"*, conţine **expoziţiunea**. Spaţiul consumării acţiunii e Radna, un târg din apropierea Lipovei şi la două ceasuri de drum de Arad. Din chiar fraza dintâi a textului, lectorul află despre Mara şi despre cei doi copii ai ei, rămaşi prematur fără sprijinul bărbatului din casă, chemat, înainte de vreme, la cele veşnice.

Harnică, Mara munceşte cât doi, spre a-şi putea creşte copiii. Pe fiica sa o trimite, pentru a dobândi o educaţie aleasă, la mânăstirea minoriţilor din Lipova, cu o cheltuială minimă şi visând să o vadă preoteasă. Pe Trică îl dă, ca ucenic, la cojocarul Claici, un sârb avut, din Arad, cu gând să-l vadă, într-o bună zi, staroste al cojocarilor. Strânge bani în trei ciorapi: unul pentru sine, ceilalţi doi pentru copii.

Dacă din **expoziţiune** se poate deduce că protagonista este Mara, **intriga** (capitolul IV, *„Primăvară"*) aduce corectura necesară, de perspectivă: un geam al mânăstirii catolice se sparge cu zgomot şi Persida, alergând la fereastră, întâlneşte privirea lui Naţl, aflat în faţa măcelăriei. Este clipa care schimbă hotărâtor destinul amândurora.

Desfăşurarea acţiunii. Fiecare încearcă o redresare din starea de perplexitate şi apoi de fixaţie în care îi aruncă o dragoste la prima vedere. Naţl îşi sfârşise ucenicia şi trebuia să facă doi ani de călătorie, spre a se putea perfecţiona şi spre a susţine, apoi, examenul de măiestrie în faţa reprezentanţilor breslei. Dar nu se îndură să se îndepărteze prea tare de fată, aşa că, la Arad, la Lipova sau la Radna, cei doi, inopinat ori intenţionat se tot întâlnesc. Persida refuză să-l ia de bărbat pe tânărul teolog Codreanu, în schimb acesta acceptă să-şi asume riscul de a o căsători, fără binecuvântarea părinţilor, cu Naţl. Tinerii, uniţi în faţa lui Dumnezeu, se stabilesc o

[2] G. Călinescu, Op. cit.

vreme la Viena. Închiriază o măcelărie, împreună cu doi prieteni, dar, aflaţi departe de familie şi de binefacerile vieţii de acasă, soţii încep să se simtă din ce în ce mai apăsaţi de dorul de casă. Se întorc în ţară şi deschid un birt, la Sărărie. Persida munceşte din greu, ducând întreaga povară a afacerii, în timp ce Naţl leneveşte toată ziua, irascibil şi nemulţumit, se dedă jocului de cărţi cu prietenii şi băuturii. Certurile lor devin violente, Naţl o bate pe tânăra femeie care, epuizată şi nefericită, pierde un copil. Viaţa cuplului devine un chin asumat doar de Persida, căci soţul ei se decide s-o părăsească.

Trică, intrat ucenic la Bocioacă, starostele cojocarilor din Lipova, deşi este bine tratat în casa stăpânului, nu acceptă să fie răscumpărat de la armată, cu bani daţi de Bocioacă şi de Persida şi se înrolează voluntar, plecând pe front. Se salvează astfel de primejdia de a nu mai fi el însuşi şi de a deveni o simplă unealtă în mâinile cojocarului, care îl vrea ginere, sau în mâinile Martei care îl doreşte ibovnic.

Naşterea băiatului Persidei şi al lui Naţl, strânge în jurul lor toată familia, moment ce reprezintă **punctul culminant**. Copilul e botezat la papistaşi, iar Mara nu se îndură să dea la botez toţi banii pe care îi strânsese ca zestre a Persidei.

Deznodământul consemnează uciderea măcelarului Hubăr de către fiul său nelegitim Bandi, un copil de pripas şi cu minţile rătăcite.

Din punctul de vedere al **structurii**, ***Mara*** propune mai multe fire narative: *„«romanul» zgârceniei grijulii a Marei şi romanul iubirii dintre Persida şi Naţl”*, dar *„episodul revoltei lui Trică ar fi putut constitui la rândul lui, un roman”*[1], dacă autorul i-ar fi acordat importanţa şi dezvoltarea cuvenite.

Planurile narative alternează, episoade consecutive se petrec la mânăstirea Maria Radna, acasă la Hubăr sau la Mara ori la Bocioacă, unele se desfăşoară în ţară, altele la Viena. Aceeaşi conştiinţă heterodiegetică (a naratorului exterior acţiunii) le relaţionează, le conferă semnificaţii.

Aproape fiecare capitol se deschide cu o reflecţie care poate fi asemănată cu intervenţiile corului din dramaturgia antică. Se exprimă în termeni de filosofie populară un adevăr fundamental despre conduita umană (cap. III: *„Nu-i nimic mai iute decât gândul, iar vorba poartă gândul dintr-un om în altul.”*), despre destin (cap. VI: *„Norocul nu umblă târâş pe aripi iuţi şi-ţi iese, când îi vine rândul, fără de veste-n cale...”*) sau formulează un imperativ social şi moral (cap. XIII: *„Datoria să ţi-o plăteşti la timp, căci are şi ea rostul ei şi nu stă, dac-o laşi nebăgată în seamă, în amorţire...”*). Titlurile capitolelor anunţă şi reduc la esenţă substanţa moralizatoare a fiecărei unităţi narative: *„Furtuna cea mare”*, *„Primăvară”*, *„Datoria”*, *„Inima, săraca”*, *„Două porunci”*, *„Datorii vechi”*, *„Greul vieţei”* etc. Astfel, se verifică şi **realismul** fundamental al operei. Situaţiile de viaţă înfăţişate nu sunt izolate, ci reprezentative, desprinse dintr-o experienţă de viaţă milenară, care le-a concentrat în proverbe, zicători sau vorbe de duh. Personajele sunt tipuri, ilustrând trăsăturile esenţiale ale indivizilor din categoria pe care o reprezintă şi dovedind complexitate psihologică. Persida, ca tip al femeii voluntare, *„devine o Mara şi ciclul se reia de la capăt”*[2], Naţl este bărbatul slab şi influenţabil, Trică – adolescentul care se hotărăşte să se desprindă de tutela celor din jur, Hubăr – omul închis în sine şi muncit de păcate vechi etc. Toate cele trei mari planuri narative sunt ancorate în realitatea imediată; mediul social devine factor explicativ al evoluţiei

[1] N. Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. I, Ed. Minerva, Bucureşti, 1980
[2] Idem

sau al comportamentului personajelor şi evaluarea etică a faptelor rămâne, pentru Slavici, o preocupare de căpătâi.

Incipitul realizează o descindere *ex-abrupto* în universul ficţiunii: *„A rămas Mara, săraca, văduvă cu doi copii, sărăcuţii de ei...”*. Această frază iniţială situează personajul în rândul prezenţelor familiare deopotrivă naratorului şi lectorului, a căror compasiune comună se concentrează în termenii *„săraca”* şi *„sărăcuţii”*. În felul acesta imaginarul propus de autor se uneşte cu realul reprezentat de cititor. Odată puntea de comunicare stabilită, pe ea avansează tumultuos celelalte informaţii: viciile lui Bârzovanu, răposatul soţ al Marei, averea rămasă copiilor, îndeletnicirile văduvei, poziţia profitabilă, pentru negoţ, a Radnei, care se află atât de aproape de Lipova şi de Arad.

Tărâmul ficţional îl acaparează definitiv pe cititor, prin această strategie de captare care valorifică simultan naraţiunea, pentru prezentarea faptelor şi descrierea, pentru reconstituirea atmosferei vieţii de târg.

Finalul valorifică forţa naraţiunii de a impresiona, naratorul nemaifăcându-şi simţită prezenţa. Scena este ocupată de cele două personaje aflate în încleştare, Hubăr şi Bandi. Uciderea lui Hubăr nu provoacă niciun comentariu din partea instanţei auctoriale. Ultima frază are rolul unei căderi de cortină peste o scenă de viaţă tragică: *„Când Persida a deschis în cele din urmă uşa ca să vadă ce fac, în casă era linişte şi Bandi râdea înainte”*.

Întrucât capitolul final se intitulează *„Pace şi linişte”*, secvenţa ultimă are rolul de a contraria aşteptările lectorului, de a sugera faptul că viaţa, în zvârcolirile ei imprevizibile, nu se domoleşte niciodată.

Tehnici narative. În calitate de scriitor realist, care construieşte o lume fictivă analoagă realităţii, Slavici foloseşte **tehnica detaliului semnificativ**. Persida sfidează privirile care o judecă, astfel: *„Cu inima mereu încleştată şi tremurând la fiecare răspântie unde putea să se pomenească în faţa unui om pe care nu voia să-l întâlnească, ea umbla dreaptă şi cu capul ridicat, gata în toată clipa de a înfrunta privirile orişicui”*.

Nu doar amănuntul psihologic e căutat, ci şi cel fizic şi vestimentar, cu rol decisiv în caracterizarea morală. La întoarcerea de pe front, Trică este de nerecunoscut: *„Lasă că era periat şi pieptănat, cu obrazul ras şi cu mustăcioara răsucită, bine strâns la brâu şi cu căciula pe o ureche, dar degeaba mai căutai în el pe prostănacul motolog din care putea orişicine să facă ce vrea”*.

Tehnica punctului de vedere impune un **narator** omniscient şi ubicuu (omniprezent) care iese câteodată din regimul său de neutralitate pentru a-şi compătimi eroii (*„Era, **sărmana copilă**, cuprinsă de spaimă aici în mijlocul acestei lumi, unde nimeni nu i se punea împotrivă”*) sau pentru a-i demasca, aşa cum face cu Mara, supralicitând statutul ei de văduvă săracă. *„Vocea naratorului trece pe nesimţite de la identificarea cu limbajul văicăreţ şi prefăcut al săracei femei, la dezvăluirea, ca din întâmplare, a adevăratei ei situaţii materiale.”*[1]

Naratorul extradiegetic este un moralist care întrerupe firul povestirii pentru consideraţii generale precum: *„Câtă vreme se află în largul lui, omul nu-şi prea bate capul cu alţii; când te afli însă la strâmtoare, te uiţi bine împregiurul tău, ca să vezi dacă nu cumva e prin apropiere cineva care poate să te scape.”* Având în vedere că în

[1] N. Manolescu, Op. cit.

paragraful următor se menţionează că oamenii aflaţi la nevoie apelează la Mara pentru a obţine de la ea un împrumut, fie şi cu camătă, se poate deduce că vocea narativă se identifică pe alocuri cu vocea comunităţii, cu *„gura satului”*. Astfel de intervenţii fac din narator un martor, un membru al obştii, care nu poate decât să exprime filosofia ei de viaţă, un *raisonneur*.

Tehnica alternării planurilor deplasează centrul atenţiei lectorului către diferitele personaje şi mediul lor de viaţă, permiţând o îmbrăţişare mai cuprinzătoare a lumii.

Personajele. Eroii lui Slavici sunt firi puternice, capabile să trăiască mari pasiuni, să surmonteze mari obstacole, să se opună, dintr-o credinţă neînduplecată, altora, lumii, în general. Sunt prezenţe credibile, fiindcă autorul ştie să le pună în lumină calităţile, dar şi defectele, frământările, îndoielile, dar şi bucuriile şi împlinirile.

Mara este personajul eponim, în ciuda faptului că nu se află în prim-planul acţiunii. Femeie văduvă cu doi copii, ea îşi câştigă existenţa ca precupeaţă la Radna, la Lipova ori la Arad.

Portretul ei **fizic**: *„muiere mare, spătoasă, greoaie şi cu obrajii bătuţi de soare, de ploi şi de vânt”* sugerează, pe de o parte, asprimea existenţei sale şi, pe de altă parte, lipsa ei de feminitate. Deşi n-a fost niciodată cu adevărat săracă, nici chiar după moartea înainte de vreme a soţului ei, Mara se lamentează peste tot că este o văduvă sărmană, strategie care o fereşte de abuzurile celor din jur şi reduce simţitor obligaţiile sale faţă de ei. Autocompătimindu-se, o determină pe maica Aegidia să i-o ţină pe Persida la mănăstire mai pe nimic, iar pe Bocioacă, starostele cojocarilor, îl convinge să ia asupra lui întreţinerea lui Trică, ba chiar, mai târziu, să-i plătească răscumpărarea de la armată.

Chiar dacă plânge des, gândindu-se la soarta aspră a sa şi a copiilor, Mara este o fire răzbătătoare, care nu se pleacă sub loviturile vieţii. **Faptele** (ia în arendă podul de pe Mureş, face o afacere rentabilă cu lemnele din pădurea Cladova pe care le încarcă pe plute şi le trimite la vânzare la Arad, dă bani cu camătă) arată că este o fire energică şi muncitoare, pricepută la câştig. Din ce în ce mai avută, ea ignoră totuşi faptul că este femeie, rămâne *„soioasă”* şi *„nepeptănată”*, arătându-li-se celorlalţi doar ca negustorească aprigă şi ca mamă ce-şi lasă pruncii la fel de nespălaţi şi de obraznici. Pentru ea, nu înfăţişarea sau ţinuta o ridică în ochii celorlalţi, ci banul. Puterea aceasta o venerează ea când strânge creiţari în cei trei ciorapi, *„unul pentru zilele de bătrâneţe şi de înmormântare, altul pentru Persida şi al treilea pentru Trică”.* Gestul de a săruta banul înainte de a-l pune în ciorap sau de a contempla grămăjoara întinsă pe masă denotă dragostea avarului pentru comoara sa, patimă pe care o dovedeşte şi într-o scenă ulterioară, când Persida leapădă, din pricina bătăilor, primul copil şi mama ei o lasă în grija moaşei, fugind *„ca dusă de frica morţii”*, căci uitase uşa casei descuiată. Când arendează podul, ia suma necesară din ciorapul Persidei şi nu dintr-al său.

Banul rămâne pentru ea valoare supremă şi *„mai presus de bani nu e nimic decât sănătatea şi voia bună”*.

Slavici îi surprinde prin detalii semnificative schimbarea de **comportament** când Mara se află în lume, la o nuntă, şi mesenii trebuie să simtă că ea nu mai este o oarecare, ci o femeie întreprinzătoare şi demnă, care s-a ridicat prin propria muncă: *„Nu mai era Mara podăriţa, nici precupeaţa, nici mai ales văduva rămasă cu doi copii săraci; gătită de nuntă, ea se ţinea drept, vorbea rar şi chibzuit, ba pentru ca lumea să afle mai scăpa şi câte-o vorbă despre supărările pe care ţi le fac datornicii”*.

Când Trică este dat afară de la şcoala din Radna, din pricina încăierării cu supraveghetorul clasei, Mara se simte oprimată din pricina poziţiei ei sociale, de femeie singură cu doi copii şi în acele clipe de amărăciune **se autodefineşte** memorabil: *„Eu pot, eu am”*, arătându-se neînduplecată în faţa nedreptăţii semenilor şi promiţându-i băiatului că-l va trimite la o şcoală mai bună.

De cele mai multe ori **caracterizarea prin vorbe** o arată disimulantă, chiar ipocrită. *„De unde aş putea să am eu?”* le răspunde ea celor care o roagă să le ofere un împrumut, până vine vorba despre camătă. Însă în situaţia amintită mai sus, Mara nu se mai preface vulnerabilă. Ea este stăpâna propriului destin, liniştită în faţa vremii ce va veni de conştiinţa posesiunilor sale.

Fiinţă simplă, ea visează pentru copiii ei ceea ce admiră mai mult la alţii. Preoteasa de la Pecica, bogată şi frumoasă, este modelul pe care ea îl alege pentru Persida, iar starostele cojocarilor de la Lipova, Bocioacă, este omul în care podăriţa întrevede viitorul lui Trică. Dragostea purtată odraslelor ei n-o face excesiv de posesivă şi nici nu-i întunecă simţul financiar. Când Persida îi mărturiseşte frământările în legătură cu Naţl, mama nu se dovedeşte radicală, nu-i cere să renunţe la sentimentul păgubitor, ci o lasă anume să găsească singură soluţia ieşirii din impas: *„Eu, zise Mara umilită în ea, sunt femeie proastă şi nu ştiu ce să-ţi fac, nici cum să te povăţuiesc. Am făcut ce am putut şi după cum mi-a fost priceperea; acum însă mi-a venit rândul să mă uit în gura ta. Am şi eu gândurile mele; dar tu n-ai să cauţi mulţumirea mea, ci fericirea ta, care mie-mi este mai dorită”*.

În asemenea momente, personajul este complet reabilitat. Imaginea Marei care numără banii rezultaţi din podărit *„până se făceau mulţi, încât ochii i se umpleau de lacrimi”* este aproape ştearsă.

Însă Slavici, în calitate de autor realist, nu sacrifică veridicitatea eroinei sale şi alternează scenele de autentică omenie cu cele de acută dezumanizare. Când Trică i se plânge mamei că a devenit robul lui Bocioacă şi ţinta pasiunii soţiei sale şi că nu vrea să fie răscumpărat de la armată de ei, Mara îi răspunde astfel: *„Nu dau niciun ban! (...) Dacă te vei încurca, atâta pagubă! Ce perzi? Nu e ruşinea mea, nici a ta, ci a ei! Vorba e să nu-ţi umble gura!”*

În momente de cumpănă**, reacţiile psihologice** ale Marei o definesc ca pe o fire optimistă, capabilă să îndure orice lovitură, sub consolarea: *„Tot n-are nimeni copii ca mine!”* Insurgenţele copiilor săi (înrolarea lui Trică, fuga de acasă a Persidei) îi dau, paradoxal, un prilej de mândrie maternă. Odraslele îi seamănă, sunt oameni puternici, voluntari, răbdători în suferinţă, hotărâţi să învingă orice adversitate. În **relaţiile cu celelalte personaje**, Mara se dovedeşte tolerantă. Pe Naţl îl acuză de a-i fi fost Persidei călău, dar îl iartă; şi-ar dori ca pruncul Persidei să fie botezat la ortodocşi, dar se împacă în cele din urmă cu gândul încreştinării la papistaşi.

G. Călinescu distinge în ea *„tipul comun al femeii de peste munţi şi în genere al văduvei, întreprinzătoare şi aprige, la care apare proporţia aceea de zgârcenie şi de afecţiune maternă, de hotărâre bărbătească şi de sentiment al slăbiciunii femeieşti”*.[1]

Persida este cu adevărat personajul principal al romanului. **Portretul** ei **fizic** iniţial se constituie în antiteză cu trăsăturile aspre, nedelicate ale mamei sale: *„Înaltă, lată-n umeri, plină, rotundă şi cu toate acestea s-o frângi din mijloc; iar faţa ei ca luna plină,*

[1] G. Călinescu, Op. cit.

curată ca floarea de cireş şi albă de o albeaţă prin care numai din când în când străbate abia văzut un fel de rumeneală.”

Evoluţia ei, de la adolescenta fermecătoare la femeia matură, greu încercată de viaţă, este anticipată, în chiar rândurile imediat următoare ale acestei dintâi portretizări: *„Nu! asta nu putea să rămâie aşa. Ştia Mara că vine frumuseţea şi se trece, şi-i venea să geamă de durere şi-ar fi vrut să o poată fermeca, pentru ca aşa să rămâie (...)”*.

Personalitate în formare, Persida e plină de contradicţii. Iubitoare de curăţenie, deretică până şi în podul casei, dar atunci când Mara, aşteptând-o să sosească acasă de la mănăstire, văruieşte pereţii, curăţă curtea şi o îngrădeşte, aproape nu bagă de seamă strădaniile mamei ei. Se arată foarte îndrăzneaţă faţă de Naţl, rămânând neclintită în faţa ferestrei deschise a mănăstirii, spre a se lăsa văzută, fapt ce contravine grav codului comportamental al timpului, dar mai ales al spaţiului sacru în care se află fata. În acelaşi timp, duminica, la biserică, alături de mama sa, simte că *„toţi se uită cu ochii bine deschişi la dânsa, că toţi o judecă şi inima i se încleşta, ca şi când tot în faţa măcelăriei lui Hubăr s-ar afla. Îi era ruşine ca şi când toţi ar putea să afle din faţa ei cele petrecute...”*

Slavici construieşte, prin acest personaj feminin al său, **psihologia îndrăgostitei** care *„avea în sufletul ei ceva ce nu putea să spună nimănui, iar aceasta nu pentru că s-ar fi sfiit, ci pentru că nu ştia nici dânsa ce are”*. Dragostea o face timidă dar şi îndrăzneaţă, îngândurată dar şi veselă, iresponsabilă dar şi chibzuită. Sentimentul ei pentru Naţl e sincer şi Persida se va decide să poarte crucea iubirii ei pentru un bărbat de alt neam şi de altă religie, cu o fire mai slabă, chiar nevolnică.

Caracterizarea prin vorbe descrie şi ea linia evolutivă a eroinei. Dacă în momentele ei de ezitare în faţa dragostei, replicile o arată vulnerabilă şi indecisă (*„Iartă-mă, mamă, mama mea cea dragă şi scumpă şi bună, iartă-mă şi spune-mi tu ce să fac.”*), mai târziu, confruntată cu crizele de autoritate ale lui Naţl, se arată puternică şi sfidătoare: *„Nu suntem noi din cei ce ştiu de frică; poţi să mă omori, dar nu să mă umileşti!”*

Caracterizarea prin fapte, atitudini, reacţii psihologice construieşte treptat **portretul moral** al unei femei înţelepte pe care confruntarea cu viaţa nu o dezarmează, ci o întăreşte. Filosofia ei de viaţă se bazează pe ideea că *„nu e sfârşit încă şirul grelelor încercări”*, că soarta lucrează *„după un plan de mai înainte croit”* pe care ea trebuie să-l primească fără naivităţi şi fără sentimentalisme de prisos. De aceea îndură ocările şi bătăile din partea lui Naţl, iar atunci când decide să-l părăsească şi se întoarce la Mara, în casa părintească, pleacă peste noapte înapoi, la Sărărie, înspăimântată că l-a putut lăsa singur. Lui Naţl îi este deopotrivă soţie şi mamă şi, intuindu-i motivaţiile nemulţumirii de sine şi brutalităţii, îl ocroteşte şi îl alină ca pe un copil.

Pentru hărnicia ei şi pentru buna organizare pe care le dovedeşte la birtul închiriat, lumea ajunge să numească locul *„la Persida”*.

Firea sa deschisă, devotată şi generoasă o face repede îndrăgită de cei din jur. Până şi inima aspră a bătrânului Hubăr se înmoaie în apropierea ei, iar Bandi îi răsplăteşte bunătatea cu un devotament excesiv.

Treptat, ajunge să semene mamei sale, la înfăţişare: *„se făcuse mai voinică, mai ţeapănă, dar totodată şi mai nodoroasă oarecum...”*, precum şi la apucături: *„Era lucru hotărât încă de la Viena că socotelile Persida are să le poarte. Le şi purta, întocmai ca mama ei, şi dac-ar fi stat până în zori de zi, ea tot nu era în stare să se culce mai înainte de a-şi fi făcut socoteala zilei”*. Cu toate acestea, după cum afirmă criticul

Pompiliu Marcea, *„Persida îşi depăşeşte net mediul, e un personaj superior”* prin puterea ei de a iubi, prin devotament şi stăpânire de sine.

Perspectiva narativă este *par derrière* (dindărăt). **Naratorul** ştie totul despre personajele sale, despre intenţiile, motivaţiile şi trăirile lor. Convins de adâncimea firii omeneşti, el nu-şi condamnă eroii pentru greşelile lor, dar adeseori fraza ia o turnură admirativă faţă de Persida: *„şi nicăiri Persida nu putea să treacă nebăgată-n seamă”* sau: *„Naţl era numai bărbatul nevestei sale”*.

În general, **stilul** este sobru şi impersonal. Frecvente sunt totuşi secvenţele redactate în **stil indirect liber**, incursiuni în psihologia eroilor: *„Sfinte Doamne! cât a alergat şi a ostenit, cât s-a zbuciumat...”* În asemenea fragmente planul personajelor fuzionează cu acela al povestitorului, determinând ambiguizarea vocii narative.

Modurile de expunere

Naraţiunea este solidă, realizată în spirit realist şi construieşte firul evenimentelor, urmărind câteva trasee existenţiale (Mara, Persida, Trică) de-a lungul unei perioade îndelungate, ceea ce face ca Slavici să apeleze uneori la **elipsă** (omiterea, din relatare, a unor fapte). Individualităţile prezentate de autor sunt plasate pe fundalul unei epoci concrete (sfârşitul secolului al XIX-lea) şi într-un mediu social bine definit (târgul ardelenesc).

Descrierea întăreşte specificul realist al romanului. Ea re-creează atmosfera de epocă (nunta, culesul viilor) şi fixează portretele. Dar asemenea pasaje *„nu sunt rodul unei imaginaţii înzestrate.”*[1] Autorul dă descrierii o valoare funcţională precisă.

Dialogul are atributele veridicităţii. Este folosit pe spaţii largi, cu îndemânare, scoţând la iveală mişcările sufleteşti ale personajelor, stările lor conflictuale. Limbajul personajelor este plin de naturaleţe, îmbinând termenul popular (*„căpătâi”*) cu cel regional (*„verbonc”*), cu invectiva (*„ticăloasa ticăloaselor”*), cu neologismul (*„idol”*).

Romanul ***Mara*** deschide drumul creaţiilor realiste de anvergură, fiind un document de viaţă autentică, de la sfârşitul secolului al XIX-lea.

Repere critice

- G. Călinescu, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent***: *„Cu mult înaintea lui Rebreanu, Slavici zugrăvise puternic sufletul ţărănesc de peste munţi şi cu atâta dramatism, încât romanul este aproape o capodoperă”*.
- N. Manolescu, ***Arca lui Noe***, vol. I, Ed. Minerva, Bucureşti, 1980: *„Realismul lui Slavici este unul popular, care pretinde numaidecât o justificare etică”*.
- N. Manolescu, op. cit.: *„... în **Moara cu noroc** filosofia scriitorului se exprima prin aceea a bătrânei: mulţumeşte-te cu ce ai, mult-puţin, nu provoca soarta. Tragedia izbucneşte în parte datorită setei de bani, în parte datorită forţării soartei. Pentru prima oară în Mara, autorul vede, fără dubiu, în ban o valoare pozitivă iar în energia întreprinzătoare a eroinei un fapt foarte stimabil”*. N. Manolescu, op. cit.
- T. Vianu, ***Arta prozatorilor români***: *„Ioan Slavici introduce oralitatea populară în scrierile sale înaintea lui Creangă”*

[1] Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*

Romanul interbelic

4

Romanul tradiţional

BALTAGUL

de Mihail Sadoveanu

Romanul românesc interbelic urmează mai multe direcţii, între care cea a realismului social şi psihologic. O abordare particulară a acestei formule este reprezentată de ***Baltagul***, apărut în 1930, după ce arta narativă sadoveniană triumfase prin volumul ***Hanu Ancuţei,*** în 1928.

Baltagul este un roman **obiectiv şi tradiţional**, un univers închis de semnificaţii care propune o situaţie de viaţă verosimilă, cu eroi veridici înfăţişaţi coerent într-o relatare cronologică, sobră şi detaşată, făcută la persoana a treia.

Tema

Sadoveanu surprinde în această creaţie a sa satul moldovenesc de la munte, în primele decenii ale secolului al XX-lea, la scurtă vreme după schimbarea calendarului iulian cu cel gregorian (1919). Este urmărită atât viaţa comunităţii rurale arhaice, în liniile ei definitorii, cât şi o istorie pastorală dramatică: uciderea unui cioban, din lăcomie, de către alţi doi, găsirea ucigaşilor şi supunerea lor în faţa judecăţii umane şi divine. Această a doua direcţie tematică descoperă şi alte aspecte fundamentale pentru derularea epicului: **dragostea**, **călătoria**, **iniţierea**.

În operă se disting **motive literare** de largă circulaţie, precum: invidia ca motivaţie a actului ucigaş, animalul credincios, coborârea în infern (vegherea în râpă a mortului), comuniunea om-natură etc.

Ca în orice scriere de factură realistă, **indicii de spaţiu** sunt esenţiali pentru aşezarea ficţiunii în albia realului. Acţiunea se deschide la Măgura Tarcăului, unde o nevastă de oier, Vitoria Lipan, cade pradă gândurilor sumbre provocate de întârzierea neobişnuit de mare a soţului său, plecat la Dorna, pentru a-şi spori turmele.

Odată fixat nucleul naraţiunii, Sadoveanu se opreşte asupra specificului vieţii muntenilor, cu detalii care fac din roman o scriere monografică. Bărbaţii îşi câştigă pâinea, doborând brazii şi trimiţându-i pe plute, la Galaţi, iar cei mai vrednici întemeiază stâni în munte. Uneori, femeile rămân văduve înainte de vreme. Duc o viaţă grea *„în satul risipit pe râpi sub pădurea de brad”*, înseninată totuşi de cumetrii şi de nunţi, precum acelea la care Nechifor Lipan îşi spunea poveştile înţelepte despre soarta muntenilor, veniţi ultimii la împărţirea de către Dumnezeu a darurilor către popoare.

Aici, la Măgura, a fi gospodar înseamnă a avea casă nouă în sat şi oi în munte. Un astfel de bărbat chibzuieşte Vitoria pentru fiica ei, Minodora şi la o astfel de întocmire visează argatul Mitrea, pentru a putea să se însoare.

Autoritatea tutelară este preotul, devenit *„în pustia asta de munte, şi primar şi subprefect”*.

Oamenii trăiesc *„cum au apucat”*, *„ca pe vremea lui Boerebista”*, dar unii dintre ei, în special bărbaţii, care fac drumurile transhumanţei, ştiu şi de binefacerile civilizaţiei: trenul, telefonul, telegraful şi de rigorile legii impuse prin slujbaşii statului.

Superstiţiile şi deprinderile de a citi semnele naturii sunt active. Vitoria îl visează pe Nechifor trecând călare o apă neagră, dar nu îi vede faţa, observă cântatul cocoşului cu pliscul spre poartă şi se încredinţează că soţul ei a pierit, înainte ca vreun fapt concret să o poată lămuri. Răsucirea vântului, culoarea brazilor, intensitatea luminii sunt pentru munteancă îndemnuri pentru pornire la drum sau pentru popas, dovezi limpezi că Dumnezeu îi ghidează paşii, pentru găsirea lui Nechifor.

Indicii temporali evidenţiază repere ale vieţii spirituale ale localnicilor: (*„Sâmedru”*, Sfântul Andrei, Boboteaza, Postul Mare), fără să realizeze o racordare cronologică strictă a evenimentelor.

Autorul creează o umanitate pe care o înzestrează cu o fidelitate absolută faţă de rădăcinile ei. Muntenii sunt trăitori în *„locuri strâmte, între stânci de piatră”*, unde *„bat puhoaiele”*. Asemenea oameni sunt totuna cu locurile, capabili să înfrunte orice vitregii ale sorţii, *„răbdători în suferinţi ca şi-n ierni cumplite”*, făpturi zămislite în mit şi aruncate în istorie. Prin ei se evidenţiază viziunea despre lume a scriitorului: unitatea firii, legătura trainică şi de neînfrânt dintre viaţă şi moarte, credinţa în puterea binelui, admiraţia faţă de sufletele puternice şi curate.

Titlul este nominal şi desemnează o unealtă a civilizaţiei pastorale căreia îi aparţin personajele. De-a lungul firului epic, baltagul este amintit de mai multe ori. Mama porunceşte pentru fiul său un baltag pe care îl sfinţeşte preotul; îi cere să-l ascută bine, pe drum; îl somează pe Gheorghiţă să îl *„pălească”* fără milă cu el pe un tovarăş întâmplător de călătorie, care îi spune Vitoriei la ureche vorbe necuvenite; când flăcăul îi sugerează mamei că nu ar fi nevoie de precauţia de a lăsa banii rezultaţi din vânzarea produselor la preot, fiindcă el are deja baltagul, femeia observă că *„acela-i pentru altceva”*.

În acelaşi timp, unealta este evocată în mâinile lui Bogza şi pe ea nevasta de la Măgura Tarcăului vede *„scris sânge”*, cu ea, adolescentul îl loveşte pe ucigaşul tatălui său, în frunte.

Se înţelege de aici că baltagul e mai mult decât o unealtă de muncă. Este arma pusă în slujba dreptăţii, care se cere să rămână nefolosită în alt scop până atunci şi este totodată instrumentul crimei mârşave.

Criticul Marin Mincu asociază baltagul grecescului *labrys*, securea dublă, arma mitică a uciderii monstrului Minotaur, termen în care îşi are originea cuvântul *„labirint”*. În viziunea sa, Vitoria parcurge un labirint al timpului interior, în vreme ce în afară *„timpul stătu”*, un labirint al spaţiului, cu îndepărtări şi apropieri succesive de locul crimei şi, bineînţeles, un labirint sufletesc, al îndoielii, al nevoii de sprijin. *„Baltagul, asemănător ca formă securii duble, este făcut să confere nemurire unei legi sacre, aceea a dreptăţii, împotriva unei arme identice, care a fost folosită însă într-un scop cu totul opus, încălcându-se grav destinaţia. Aici, baltagul (labrys-ul) este destinat să* ***reinstaureze norma****.”*[1]

Conflictul este sugerat încă din primele pagini ale romanului. Nechifor Lipan, plecat din vară, să cumpere oi de la Dorna, nu se mai întoarce nici până la sfârşitul toamnei. Întârzierea lui, nefiresc de lungă, provoacă nelinişti neadormite soţiei sale. Aceasta este iniţial sursa **conflictului interior** trăit de Vitoria. La scurtă vreme, după ce strânge

[1] Marin Mincu, *Un aspect al poeticii sadoveniene – labirinticul*, în vol. *Repere*, Bucureşti, Cartea Românească, 1977

o serie de semne rău prevestitoare, femeia are certitudinea morţii bărbatului său. Zbuciumul ei se intensifică însă, căci îl ştie pierit mişeleşte, prăvălit în vreo râpă, fără lumânare şi fără slujbă de îngropare. Din acest moment şi până la finalul acţiunii, frământările Vitoriei sunt descrise de către autor cu ajutorul opoziţiei lumină/întuneric: *„Fiinţa ei începea să se concentreze asupra acestei umbre, de unde trebuia să iasă lumina”* sau: *„Vitoria clipi din ochi asupra unui întuneric care-i izbucnise înăuntru”*.

Conflictul exterior ocupă un spaţiu mai redus, fiind plasat spre sfârşitul acţiunii. Înfruntarea de către Gheorghiţă a ucigaşului tatălui său e pregătită minuţios de către văduva care ştie că *„va găsi un mijloc ca mintea ei să ajute şi braţul lui să lucreze”*. Lovitura dată de băiat lui Bogza, cu acelaşi baltag cu care fusese doborât Nechifor, nu mai este decât replica fizică a aceleiaşi pedepse aplicate moral, anterior, în timpul praznicului. Întâi, gospodarul de la Doi Meri suferă tortura psihologică a bănuielilor muntencei şi a reconstituirii crimei, făcută publică descumpănitor de minuţios. Abia apoi el se prăvăleşte sub lovitura lui Gheorghiţă şi sub furia câinelui Lupu.

Dacă zbaterea lăuntrică a eroinei ia sfârşit odată cu împlinirea misiunii sale sacre de a orândui cele de cuviinţă pentru odihna sufletului celui dispărut şi odată cu dezvăluirea făptaşilor, conflictul exterior nu primeşte o rezolvare la fel de senină. Bogza îi cere femeii, înaintea morţii, iertare pentru fapta lui ticăloasă, dar Vitoria îi refuză liniştea de pe tărâmul de dincolo, spunându-i rece: *„Dumnezeu să te ierte”*.

Subiectul reaminteşte relaţia de intertextualitate a scrierii lui Sadoveanu (**hipertextul**, textul cel nou, dezvoltat dintr-o sursă prelucrată) cu balada ***Mioriţa*** (**hipotextul**, textul de origine, folosit ca reper).

Romanul îşi află punctul de plecare în uciderea ciobanului mai bogat, prezentată ca posibilitate doar, în **Mioriţa**, ceea ce înseamnă că scrierea sadoveniană prelungeşte scenariul ipotetic din baladă, dându-i consistenţa faptului împlinit. Părţii lirice din opera populară îi ia locul desfăşurarea epică: ciobanul este căutat nu de mamă, ci de soţia sa împreună cu fiul, trupul său nu va fi înmormântat *„în strunga de oi*”, ci în cimitirul satului Sabasa, ucigaşii nu sunt lăsaţi să primească doar pedeapsa divină, ci sunt supuşi întâi justiţiei omeneşti. Miticul e transplantat în concretul istoric.

Expoziţiunea oferă faptelor un cadru: un sat de pe malul Tarcăului, toamna şi un protagonist: Vitoria Lipan, soţie de oier. **Intriga** apare chiar înainte ca momentul iniţial al subiectului să se fi încheiat, căci lectorul află de mâhnirea femeii, în aşteptarea neliniştită a soţului, înainte de a se fi familiarizat complet cu tabloul locurilor şi al locuitorilor. În fapt, chiar parabola sociogonică despre darurile făcute de Dumnezeu tuturor neamurilor pământului poate fi considerată un fragment al intrigii. Suferinţele traiului muntenilor prefigurează înseşi durerile îndurate de familia Lipan.

Întrepătrunderea expoziţiunii cu intriga face ca acţiunea să primească un caracter dramatic încă de la început.

Desfăşurarea acţiunii urmăreşte faptele Vitoriei, în absenţa prelungită şi nejustificată a lui Nechifor. Munteanca cere sfat de la preot şi de la vrăjitoare, dar nu se lasă amăgită de consolările niciunuia. După ce depune o jalbă la prefect, la Piatra, despre dispariţia soţului ei, vinde piei şi brânză pentru a-şi procura banii necesari călătoriei către Dorna, pe urmele bărbatului. O lasă pe Minodora la mânăstirea Văratic şi dă gospodăria în grija argatului, apoi, la 10 martie, pleacă împreună cu Gheorghiţă spre locuri necunoscute, înfruntând toate primejdiile *„ieşirii din gineceu”* (N. Manolescu). Trece pe la Bicaz, unde află că Nechifor fusese oaspete la han, apoi pe la Călugăreni, Fărcaşa, Borca (unde dă de o cumetrie), Cruci (unde întâlneşte un alai

de nuntă) şi, la Vatra Dornei, descoperă, din registrul de vânzări şi cumpărări, că Nechifor plătise 300 de oi, dar vânduse 100 unor ciobani care-l însoţeau. Coboară înspre Neagra, pe urma turmelor, apoi la Borca; la Sabasa îi află de urmă, lui şi celor doi tovarăşi, dar în satul următor, la Suha, descoperă că nu mai fuseseră văzuţi decât doi oieri, gospodari de frunte din localitatea Doi Meri. Înteţindu-şi căutările, Vitoria dă peste osemintele celui dispărut, între cele două sate, în râpa de la Crucea Talienilor, către care îi conduce câinele lui Lipan, regăsit întâmplător. Munteanca organizează înmormântarea după datină şi invită la praznic pe câţiva săteni, pe reprezentanţii autorităţilor, dar şi pe cei doi bănuiţi: Calistrat Bogza şi Ilie Cuţui.

„Reprezentaţiunea trădătoare” (G. Călinescu) pusă la cale la pomenirea mortului, când Bogza este provocat să-şi piardă cumpătul şi să-şi mărturisească fapta, lovit fiind cu baltagul de către Gheorghiţă şi *„suguşat”* de câine, este **punctul culminant**.

Deznodământul reîntoarce viaţa eroilor la starea de echilibru. Vitoria face planuri de cinstire a mortului, la toate praznicele cerute de datină şi de întoarcere acasă, pentru a duce mai departe cele începute.

Din punctul de vedere al **compoziţiei**, romanul este alcătuit din 16 capitole care înfăţişează o poveste de viaţă cu obârşia în mit, fie cel mioritic, aşa cum sugerează mottoul (*„Stăpâne, stăpâne/ Mai chiamă ş-un câne”*), fie cel egiptean, al lui Osiris, aşa cum demonstrează Alexandru Paleologu în lucrarea sa *Mihail Sadoveanu sau treptele lumii către sine*. Mottoul are rol de avertisment asupra întâmplărilor tragice ce vor fi dezvăluite lectorului, iar legenda plasată în **incipit** coagulează sensul tuturor faptelor narate. Un cioban este ucis şi i se fură oile, câinele său credincios se străduieşte zadarnic să-l apere. Soţia celui dispărut îl caută prin lume, împreună cu fiul, rămăşiţele mortului sunt descoperite în cele din urmă şi îngropate, vinovaţii sunt pedepsiţi. Tot acest traseu dramatic de viaţă este anticipat în povestirea iniţială în care sunt surprinse coordonatele existenţei aspre a muntenilor trăitori în *„locuri strâmte, între stânci de piatră”*, unde *„bat puhoaiele”*.

Tenta tragică a începutului este atenuată de portretizări umoristice (*„S-a înfăţişat şi turcul: Tu să fii prost, dar să ai putere asupra altora, cu sabia.”* sau: *„Pe rus l-a învrednicit să fie cel mai beţiv dintre toţi”*) precum şi de postura de bătrân înţelept, dar cu puteri limitate a lui Dumnezeu (*„– Apoi aţi venit cei din urmă, zice Domnul cu părere de rău. Dragi îmi sunteţi, dar n-am ce vă face. Rămâneţi cu ce aveţi. Nu vă pot da într-adaos decât o inimă uşoară ca să vă bucuraţi cu al vostru. Să vă pară toate bune; să vie la voi cel cu cetera; şi cel cu băutura; şi s-aveţi muieri frumoase şi iubeţe”*). Această secvenţă iniţială dezvăluie faptul că destinul muntenilor este ineluctabil, că suferinţa şi bucuria intră laolaltă, într-o proporţie indistinctă, în rânduiala lor eternă.

Începutul creează atât un interesant orizont al aşteptării cât şi o ambiguizare a vocii narative. La prima impresie, cel ce istoriseşte pare a fi naratorul. Apoi aflăm că povestirea despre *„semnele”* dăruite neamurilor era rostită de Lipan la cumetrii ori la nunţi şi, ceva mai târziu, că legenda este de fapt rememorată de Vitoria. Lectorul este pus astfel în situaţia de a aştepta să vadă cine este protagonistul şi cui îi aparţine relatarea.

Introducerea în lumea eroilor este căutată şi denotă o mare grijă pentru atragerea cititorului în universul ficţiunii.

Spre deosebire de incipit, **finalul** apare brusc, ca o cădere neaşteptată de cortină şi este construit nu din perspectiva naratorului, ci a eroinei care, eliberată de greaua sarcină încredinţată de dragostea faţă de soţ, de datină şi de responsabilitatea faţă de urmaşi, se gândeşte la viitor. Monologul ultim al Vitoriei este expresia biruinţei asupra morţii, a cugetului curat asupra josniciei.

Unda de umor produsă de replica finală: *„Iar pe soru-ta să ştii că nici cu un chip nu mă pot învoi ca s-o dau după feciorul acela nalt şi cu nasul mare al dăscăliţei lui Topor."* detensionează atmosfera încărcată, chiar sumbră în care se desfăşoară acţiunea şi totodată aminteşte firea aprigă, neînduplecată a femeii.

Tehnici narative

Într-o naraţiune destul de simplă, care avansează **liniar**, cu puţine momente de retrospecţie (amintirile Vitoriei şi ale celor care l-au cunoscut pe Lipan), **detaliul semnificativ** decupează psihologii, adânceşte percepţia lectorului asupra eroilor: *„Ea însă se socotea moartă, ca şi omul ei care nu era lângă dânsa. Abia acum înţelegea că dragostea ei se păstrase ca-n tinereţă. S-ar fi cuvenit să-i fie ruşine, căci avea copii mari, însă nu mărturisea asta nimănui, decât numai sieşi, nopţilor şi greierului din vatră."* Un asemenea procedeu, care lămureşte resorturile lăuntrice ale Vitoriei, îl face pe Al. Paleologu să vadă în ***Baltagul***, în primul rând, un roman de dragoste.

Tehnica punctului de vedere dezvăluie, pe alocuri, un narator implicat (*„... toate urmau ca pe vremea lui Boerebista, craiul* ***nostru*** *cel de demult."*), chiar ironic (*„În Suha, domnul Anastase Balmez şi-a început cercetările lui cu o dibăcie de care* ***se simţea cu drept cuvânt mândru****"*). Uneori, naraţiunea suprapune perspectiva auctorială cu cea a eroinei: *„Domnul Iorgu Vasiliu părea om aşezat, căci purta ochelari şi scria într-un catastif. Avea chelie, ceea ce dovedea muntencei că era şi prea învăţat"*.

Alteori, un eveniment este comentat cu febrilitate, prin prisma comunităţii: *„Spuneau* ***unii şi alţii*** *că ar fi nevoie să vie vreun judecător de la târg, să cerceteze cum a fost cu vânzarea oilor. [...] Nu spune* ***nimene*** *că asemenea gospodari cu vază ar fi în stare a săvârşi o faptă rea. [...] Afară de asta, a mai spus* ***nu ştiu cine*** *că numaidecât cinstiţii gospodari trebuie să arate martorul ori martorii care s-au găsit faţă la vânzare şi la numărătoarea banilor."*

Dar **naratorul** este, în general, obiectiv, având atributele omniscienţei şi ale ubicuităţii (omniprezenţei).

Personajele

Pentru T. Vianu, *„chipurile lui Sadoveanu exprimă forma supremă a expansiunii vieţii şi reprezintă, în cadrul de legendă cu care îi înconjoară scriitorul, tipuri de creatori, fiinţe care îşi croiesc soarta lor"*. [1] Vitoria Lipan, eroina romanului ***Baltagul***, este o astfel de plămădire, iar fiul ei, Gheorghiţă, este pregătit pentru a deveni un asemenea om puternic, pe care soarta, oricât de neîndurătoare, să nu-l frângă. Nechifor Lipan însuşi este întruchiparea aceluiaşi prototip uman.

În realizarea acestor personaje, Sadoveanu nu se străduieşte să le dăruiască un anumit chip, ci mai ales un anume suflet. **Portretul fizic al Vitoriei** este destul de vag. E o femeie încă destul de frumoasă, *„cu ochii ei căprii în care parcă se răsfrângea lumina castanie a părului."*

Portretul moral este complex şi se construieşte din comportament, atitudine, relaţii cu celelalte persoane, limbaj etc. Ca nevastă de oier şi gospodină într-un sat patriarhal, de munte, ea este obişnuită cu drumurile lungi ale soţului şi, în consecinţă, cu exercitarea atât a atribuţiilor ei de femeie cât a şi a sarcinilor ce îi revin din absenţa bărbatului. Îşi creşte copiii cu severitate, în spiritul ferm al tradiţiei, asprimea dovedindu-se în special faţă de Minodora, vinovată, în ochii mamei, de acceptarea tendinţelor moderne: *„Acum vă strâmbaţi una la alta şi nu vă mai place catrinţa şi cămaşa; şi vă ung la inimă lăutarii când cântă câte un valţ nemţesc. Îţi arăt eu coc, valţ şi bluză, ardă-te para focului să te ardă! Nici eu, nici bunică-mea n-am ştiut de acestea*

[1] T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, cap. *M. Sadoveanu*, Ed. Minerva, Buc., 1981

şi-n legea noastră trebuie să trăieşti şi tu.” Are grija gospodăriei, păstrează rânduiala sărbătorilor, rămâne fidelă vechiului calendar, cinsteşte pe pruncul abia botezat ca şi pe mirii întâlniţi pe drum, **fapte** care pun în lumină ataşamentul Vitoriei faţă de valorile lumii în care trăieşte, dar şi devotamentul în îndeplinirea rolului ei de femeie într-o comunitate de tip arhaic, condusă de legi precise.

Când Nechifor întârzie peste obicei, Vitoria preia şi sarcinile şi precauţiile sau iniţiativele bărbatului: vinde piei de oaie şi brânză, lasă banii obţinuţi astfel, la preot, pentru a nu fi prădată peste noapte, trage cu arma, în întunericul nopţii, pentru a-i speria pe hoţi, face toate pregătirile necesare drumului, întreprinde o lungă şi grea călătorie întru descoperirea celui dispărut.

Sentimentul ei dominant este dragostea purtată lui Nechifor: *„Aşa-i fusese drag în tinereţe Lipan, aşa-i era drag şi acum, când aveau copii mari cât dânşii.”* Când intuieşte că bărbatul ei este mort, **atitudinea** sa faţă de ceilalţi devine răutăcioasă. Durerea o face insensibilă la dorinţele sau la nevoile celorlalţi. Pe Minodora o respinge cu brutalitate când aceasta vrea să o ajute la strânsul mesei, pe Gheorghiţă îl lasă să se obosească şi să flămânzească peste măsură, la drum, bucurându-se de semnele neodihnei sau ale foamei pe care le citeşte pe chipul lui. Faţă de străini e precautã, şireată şi, în chip fals, umilă. Comportându-se astfel, poate iscodi despre soţul său, atrage simpatia sau sprijinul celor din jur.

Cufundarea în sine, rezultată din supunerea în faţa bănuielilor sumbre, o face zgârcită la **vorbă** sau batjocoritoare. Pe Gheorghiţă îl apostrofează: *„– Dragul mamei cărturar, se vede că mintea ta e-n cărţi şi-n slove. Mai bine ar fi să fie la tine în cap.”* În discuţia cu subprefectul Anastase Balmez, este insinuantă şi capabilă să-i impună acestuia direcţia cercetărilor, vorbindu-i despre existenţa unui virtual martor al tranzacţiei oilor, dintre Nechifor şi ceilalţi doi ciobani, în absenţa căruia cei doi rămân potenţialii vinovaţi. Scena praznicului o arată de o stăpânire de sine aproape inumană. Vorbele ei, când pline de o simulată bunăvoinţă, când aspre ca un bici, îl fac pe Calistrat Bogza să se mânie şi, în cele din urmă, să se trădeze.

Autocaracterizarea stă şi ea sub semnul disimulării. *„Grăiesc şi eu ca o minte slabă ce mă aflu”* îi spune Vitoria subprefectului alarmat de forţa psihică excepţională pe care o descoperă în această femeie.

Munteanca, neştiutoare de carte, se pleacă în faţa puterii de a descifra slovele a fiului său, dar aprecierea lui şi desconsiderarea faţă de sine nu sunt întru totul sincere: *„Văd că toţi sunteţi cu cap şi cu învăţătură. Numai eu îs o proastă.”*

Caracterizarea prin mentalităţi/ convingeri dezvăluie credinţa nevestei de oier că toate câte sunt alcătuiesc o carte ale cărei semne sunt inteligibile pentru cel care ştie să privească sau să asculte cu atenţie. Viaţa şi moartea fiind consubstanţiale, iar separaţia lor – aparentă, Sadoveanu îi atribuie Vitoriei puterea de a comunica, în anumite clipe, cu soţul ei: *„Din întunericul lui, în care se depărta, pentru întâia oară Lipan se întorsese arătându-şi faţa şi grăind lămurit numai pentru urechile ei”*. Şi, cum omul nu poate fi despărţit de natură, Vitoria află, în puterea vântului sau a soarelui, în culoarea brazilor sau a norilor, porunci pentru drumul ori pentru cercetările sale.

Reacţiile psihologice ale eroinei sunt urmărite cu fineţe de către autor. Într-un singur moment femeia îşi dovedeşte slăbiciunea, şi anume când găseşte osemintele lui Lipan în râpă. Strigându-l pe numele adevărat, Gheorghiţă, înfioară muntele cu chemarea ei îndurerată. În rest suferinţa i se păstrează în straturile cele mai adânci ale sufletului.

Caracterizată de celelalte personaje, Vitoria apare ca *„fărmăcătoare; cunoaşte gândul omului”* (Gheorghiţă); stăpânită de *„cei şapte draci”* (Nechifor); de o frumuseţe încă ispititoare (negustorul David). Aceste perspective diverse îi conturează, în chip esenţial, portretul: un om frumos şi puternic, cu o voinţă de neclintit, capabil să citească firea şi gândul celui din faţa sa.

N. Manolescu îi concentrează însuşirile într-o observaţie remarcabilă: *„Vitoria este o Penelopă pe care împrejurările o împing să plece în căutarea lui Ulise”*[1].

Nechifor Lipan este personajul absent, în jurul căruia, totuşi, se ordonează liniile acţiunii. Un oier priceput şi un bun negustor, el este construit la **dimensiuni de baladă**: merge noaptea la drum, fără frică, dispreţuind pericolul, se repede cu baltagul asupra unor hoţi care îi ies în drum, făcându-i să se retragă înspăimântaţi, e bucuros de tovărăşia veselă şi de cântecul lăutarilor, ba chiar şi de compania unor ochi verzi, străini, care-l fac să întârzie în drumul spre casă.

Portretul fizic se află în consonanţă cu trăsăturile morale ale bărbatului: *„mustaţa aceea neagră”*, *„ochii aceia cu sprâncene aplecate”, „înfăţişarea lui îndesată şi spătoasă*.”

În viziunea lui Al. Paleologu (Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu), Nechifor este o paradigmă mitică, un zeu al vegetaţiei, aidoma lui Osiris. Moartea lui ritualică este urmată de o firească renaştere, înlesnită de îndeplinirea ceremonialului funerar de către Vitoria/ Isis, la capătul căutărilor întreprinse cu ajutorul lui Gheorghiţă/ Horus şi al animalului psihopomp (păzitor al sufletului defunctului), Lupu/ Anubis. Sadoveanu însuşi menţionează trecerea dinspre tată spre fiu a însuşirilor, ca într-un permanent proces de unificare a vieţii şi a morţii: *„sângele şi carnea lui Nechifor Lipan se întorceau asupra lui în paşi, în zboruri, în chemări.”*

Gheorghiţă este un personaj secundar, un adolescent care parcurge, călăuzit de mama sa, drumul iniţierii. În călătoria lor, băiatul află că *„femeile-s mai viclene (...), iar bărbaţi îs mai proşti; însă mai tari de vârtute”*, că tăcerea, disimularea, răbdarea sunt manifestări mai preţioase uneori decât fapta, că durerea, suferinţa, grijile, renunţările fac şi ele parte din rostul omului. Treapta cea mai înaltă a traseului său de maturizare este veghea în râpă a osemintelor, coborârea în infern, căci accesul la un nivel superior de conştiinţă este condiţionat de contactul direct cu moartea. Simbolic, flăcăul preia puterile celui dispărut şi de aceea el reuşeşte să-l înfrunte atât moral cât şi fizic pe ucigaşul tatălui său şi să-l doboare.

Vitoria, Nechifor, Gheorghiţă sunt oameni ai muntelui, individualităţi dar şi esenţe transistorice. Uniţi prin nume (*Vitoria* = biruinţă; *nike–phoros* = purtător de victorie; *Gheorghe* = învingătorul balaurului), ei reprezintă forţa eternă a binelui, principiul solar care se afirmă asupra răului şi întunericului. În ***Baltagul,*** **perspectiva narativă** este dindărăt, naratorul ştie totul despre eroii săi. Cu toate acestea, preocupat mai mult de acţiune decât de mişcările sufleteşti ale personajelor, naratorul auctorial trece relativ repede peste descrierea zbuciumului lor. Notaţia laconică ţine locul investigaţiei psihologice. În scena îngropării lui Lipan, Vitoria este surprinsă astfel: *„Atuncea, apropiindu-se, şi-a pus mâna în creştet şi şi-a mânat broboada neagră pe ceafă. Aducându-şi după asta degetele ca nişte ghiare asupra frunţii, a părut că vrea să-şi smulgă ochii”*.

Descrierea ocupă însemnate spaţii, totuşi, fiind creatoare de atmosferă. Sadoveanu prinde răsufletul pădurii, vuietul apelor, răsfăţul poienii la soare, delicateţea primilor clopoţei albi. Toate acestea au un rol adânc semnificativ; clopoţeii albi, soarele darnic devin aproape imediat termeni de comparaţie cu stările personajului: *„Trupul ei ar fi vrut să cânte şi să*

[1] N. Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. I, cap. *O femeie în ţara bărbaţilor*.

înmugurească; simţea intrând în el soare şi bucurie, dar în acelaşi timp se ofilea în ea totul, grabnic, ca clopoţeii pe care-i ţinea între degete şi care pieriseră.”

Naraţiunea se desfăşoară destul de rapid, încât să păstreze trează curiozitatea lectorului asupra rezolvării conflictului, chiar dacă certitudinea despre moartea lui Nechifor se stabileşte aproape de la începutul romanului.

Dialogul are o pondere însemnată, e viu şi autentic. Realizarea schimbului de replici din scena praznicului este magistrală. Prin dialog se dezvăluie abilitatea şi viclenia Vitoriei precum şi stânjeneala, apoi furia nestăvilită a lui Bogza.

În general, **limbajul personajelor** se suprapune **limbajului naratorului**. Ambele discursuri lasă impresia de vechime, de fixare în spaţiu, de înţelepciune. Arhaismele (*„câne”*, *„ţintirim”*, *„oloi”*, *„pălitură”*) şi regionalismele (*„oleacă”*, *„bulz”*, *„repegior”*, *„sumăieş”*) unifică planul eroilor şi cel al povestitorului. Destul de rar apar şi neologisme, în limbajul naratorului îndeobşte (*„portret”*, *„recomandare”*, *„noţiune”*, *„delicat”*) sau al eroilor desprinşi într-o anumită măsură de lumea ţărănească, cum sunt subprefectul sau escrocii la jocul de zaruri, din Galaţi (*„a ponta”*, *„neonest”*, *„just”*, *„a conveni”*).

Stilul indirect liber apare ca o confirmare a suprapunerii vocii naratorului cu vocile personajelor, procedeul având ca rezultat pătrunderea în conştiinţa eroilor şi reliefarea unui conţinut psihologic. În stil indirect liber este prezentată neliniştea lui Bogza: *„Prost şi tâmp ar fi să-şi închipuie că ea a fost de faţă. Mai prost şi mai tâmp să creadă că mortul ar fi putut vorbi. Asta n-o mai crede nimeni în ziua de azi. [...] Să fie adevărat cum spune Ileana, şi cum arăta Gafiţa când nu era încă aşa de otrăvită de duşmănie, să fie adevărat că se pot face vrăji şi sunt oglinzi în care poţi privi lucruri trecute şi viitoare? Un bărbat nu poate crede asta...”*

Baltagul este o experienţă romanescă valoroasă, în contextul prozei româneşti interbelice şi rămâne *„prin repeziciune şi desăvârşit echilibru al expresiei, una din cele mai bune scrieri ale lui Sadoveanu”*.

Repere critice

- Petru Mihai Gorcea, ***Nesomnul capodoperelor***, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1977: *„Basm, epopee, roman – structurile literare îşi vădesc, în viziunea lui Sadoveanu, continuitatea. Textul prezintă o sinteză a lor...”*
- Zaharia Sângeorzan – ***M. Sadoveanu, Teme fundamentale***, Ed. Minerva, Bucureşti, 1976: *„Baltagul prezintă epic o mitologie în care relaţia viaţă-moarte devine un simbol al fecundităţii neîntrerupte. Viaţa muntelui exprimă un înalt nivel al spiritualităţii mitice româneşti, un cod moral şi filosofic unde guvernează adevărul.”*
- G. Călinescu, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent***, Ed. Minerva, Bucureşti, 1986: *„Vitoria e un Hamlet feminin, care bănuieşte cu metodă, cercetează cu disimulaţie, pune la cale reprezentaţiuni trădătoare şi, când dovada s-a făcut, dă drumul răzbunării”.*
- T. Vianu, ***Arta prozatorilor români***, Ed. Minerva, Bucureşti, 1981: *„... obiectul constant al artei lui Sadoveanu este evocarea omului în mijlocul naturii, reflectarea tuturor legăturilor care îi unesc, astfel încât nu este notare a vreunui sentiment uman care să nu se însoţească cu arpegiile răsunând din orga colosală a naturii.”*

Romanul realist, obiectiv

I. Contextualizarea operei

Concepţia lui Liviu Rebreanu despre arta romanului este construită în articole, interviuri, scrisori şi jurnale publicate sub titlul de ***Journal***[1], prin grija fiicei scriitorului, Puia Florica Rebreanu, şi a lui Nicolae Gheran.

Ideile sale, privind reflectarea realităţii în artă, compun o veritabilă doctrină a realismului românesc obiectiv, indicând, prin aceasta, şi limitele sămănătorismului (curent literar de la începutul secolului al XX-lea):

- *„Artă înseamnă creaţiune de oameni adevăraţi şi de viaţă reală. Nu atât meşteşugul stilistic, cât mai ales pulsaţia vieţii interesează.”* (*Jurnal*, vol. I, pag. 371)
- *„…scrisul nu mi se pare deloc o jucărie agreabilă şi nici mai cu seamă o jonglerie cu fraze. Pentru mine arta – zic artă şi mă gândesc mereu numai la literatură – înseamnă creaţie de oameni şi de viaţă. Astfel arta, întocmai ca şi creaţia divină, devine cea mai minunată taină. Creând oameni vii cu viaţă proprie, cu lumea proprie, scriitorul se apropie de misterul eternităţii*” (Liviu Rebreanu, *Jurnal I, Cred, pag. 368*).
- *„A crea oameni nu înseamnă a copia după natură indivizi existenţi. Asemenea realism sau naturalism e mai puţin valoros ca o fotografie proastă*” (Liviu Rebreanu, *Jurnal I, pag. 368*).
- *„Temelia creaţiei rămâne, negreşit, expresia, nu însă ca scop, ci ca mijloc. De dragul unei fraze strălucite sau a unei noi împerecheri de cuvinte, nu vom sacrifica niciodată o intenţie. Prefer să fie expresia bolovănoasă şi să spun întradevăr ce vreau, decât să fiu şlefuit şi neprecis”* (Liviu Rebreanu, *Jurnal I, cred, pag. 369*).

În legătură cu adoptarea perspectivei narative a obiectivităţii, Liviu Rebreanu susţine: „*M-am sfiit totdeauna să scriu pentru tipar la persoana întâi. Hiperbolizarea aceasta a eului, rămăşiţă anacronică de la romanticii care, ei şi atunci, puteau să se creadă aievea buricul pământului, mi se pare puţin ridicolă. Scriitorul de azi, afară de poetul liric, trăieşte într-o lume atât de relativă din toate punctele de vedere, că numai identificându-se cu multe relativităţi izbuteşte a pătrunde şi a înfăţişa absolutul, care, cel puţin în artă, rămâne năzuinţa supremă.” (*Liviu Rebreanu, *Jurnal I, Cred, pag. 368*).

[1] Rebreanu*, Jurnal*, vol. I-II, Bucureşti, Ed. Minerva, 1984

II. Ilustrarea tipului de roman realist, obiectiv, din perioada interbelică

ION

de Liviu Rebreanu

Opera lui Liviu Rebreanu se înscrie în modelul realismului de tip obiectiv, contribuind, în perioada interbelică, la înnoirea romanului românesc, prin două direcţii: **observaţia socială**: *Ion (*1920), *Crăișorul* (1929), *Gorila (*1938), *Răscoala* (1932) şi **romanul psihologic**: *Pădurea spânzuraţilor* (1922), *Adam și Eva* (1925), *Ciuleandra* (1927), *Jar* (1934), *Amândoi* (1940).

Ion este un **roman realist de tip obiectiv**, apariţia lui marcând o schimbare de atitudine faţă de viaţa rurală, pe care o transfigurează în mod obiectiv: *„[...] o revoluţie faţă de lirismul sămănătorist [...] constituind o dată istorică, am putea spune, în procesul de obiectivare a literaturii noastre epice.”*[1] Rebreanu este adeptul romanului realist de tip balzacian, în care importante sunt acţiunea şi personajele. În viziunea sa, literatura este „*creaţie de oameni şi de viaţă*”, scopul ei este acela de a a crea „*pulsaţia vieţii*”, exprimând astfel dezideratul realist al autenticităţii în artă. În exprimarea vieţii în artă, Liviu Rebreanu a fost influenţat şi de alte formule estetice autohtone, reprezentate de Ioan Slavici, Duiliu Zamfirescu şi universale, reprezentate de E. Zola, Lev Tolstoi sau F. M. Dostoievski.

După clasificarea lui Nicolae Manolescu, Ion este un **roman doric**[2], formulă a romanului românesc de până la jumătatea perioadei interbelice: „... *romanul e o **imago mundi** şi o structură: o felie de viaţă, cum pretindeau zoliştii şi un substitut logic al vieţii.*”[3]

Opera în discuţie este şi un **roman social**, veritabilă epopee a satului românesc transilvănean şi o frescă a vieţii articulate în spaţiul rural, de la începutul secolului al XX-lea. Satul ardelenesc este transfigurat în datele lui esenţiale, ca analogon verosimil şi veridic al lumii reale: *„... nici o colectivitate anistorică, scoasă din scara evoluţiei sociale, nici un colţ de rai bucolic.”*[4]*,* problematica lui fiind reprezentată de patima pentru pamânt, de iubire, de marile evenimente din viaţa satului (naşterea, nunta, moartea), de obiceiuri, tradiţii şi mentalităţi (hora, muncile agrare, organizarea gospodăriei ţărăneşti, relaţiile inter şi intrafamiliale, condiţia femeii), de condiţia intelectualului, de multietnie. Liviu Rebreanu îşi respectă programul artistic al autenticităţii, operând, împotriva viziunii idilist-sămănătoriste, destructurări ale unor clişee cum ar fi acela al satului depozitar al valorilor etice şi morale sau al existenţei unor apostoli ai satului: învăţătorul şi preotul.

Geneza romanului este explicată de autorul însuşi în volumul *Mărturisiri,* din 1932, prin legătura pe care el o găseşte între trei întâmplări diferite, petrecute cam în acelaşi timp, în satul Prislop, unde a locuit o vreme. Într-o zi, el a surprins pe câmp un ţăran îmbrăcat în haine de sărbătoare, care a sărutat pământul: „*ca pe o ibovnică*”. La puţin timp după scena cu sărutatul pământului, primeşte o veste despre o fată din sat, Rodovica, pe care tatăl ei, un ţăran bogat, a bătut-o groaznic, aproape s-o omoare, pentru că păţise ruşinea de a avea un copil „*din flori”.* În acelaşi timp, Ion Pop al

---

[1] Eugen Lovinescu, ***Istoria literaturii române contemporane***, Ed. Minerva, Bucureşti, 1981
[2] Nicolae Manolescu, ***Arca lui Noe***, Ed. 100+1Gramar, Bucureşti, 2000
[3] Idem.
[4] Z. Ornea, ***Tradiţionalism şi modernitate în deceniul al treilea***, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1980

Glanetaşului*: „un flăcău din vecini, voinic, harnic, muncitor şi foarte sărac”* (prototipul lui Ion), i-a mărturisit dragostea lui pătimaşă pentru pământ: „*Pronunţa cuvântul pământ cu atâta sete, cu atâta lăcomie şi pasiune, parcă ar fi fost vorba despre o fiinţă vie şi adorată…”*[1]

Cele trei întâmplări au căpătat coerenţă în mintea autorului, prin intuirea unei relaţii logice şi ontologice între evenimente diferite: *„Şi atunci… m-am pomenit făcând o legătură între cele trei momente: Ion al Glanetaşului, cel însetat de pământ, el trebuie să fi sucit capul bietei Rodovica, înadins şi numai ca să silească pe tatăl ei să i-o dea de nevastă, împreună cu pământul de zestre ce i se cuvine unei fete de om bogat. Bătrânul va trebui să cedeze până la urmă şi atunci flăcăul, devenit în sfârşit stăpânul pământului, îl va săruta drept simbol al posesiunii.*

– Uite un schelet de roman! mi-am zis atunci.”[2]

Pe de altă parte, în geneza romanului trebuie menţionate şi hipotextele (textele sursă), cum ar fi nuvelele *Fapt divers, Ofilire, Răfuiala ş.a.,* din care unele elemente vor fi preluate şi amplificate în romanul *Ion (*hipertext).

Tema romanului a suscitat controverse: unii critici au formulat-o drept problematica pământului, într-o perioadă istorică determinată, coroborată cu viaţa socială a Ardealului de la început de secol XX, alţii drept problema destinului: *„... în centrul romanului se află patima lui Ion, ca formă a instinctului de posesiune.”*[3] Putem observa, de asemenea, că şi tema iubirii este prezentă, prin conturarea evoluţiei protagonistului între„*glasul pământului”* şi „*glasul iubirii*”, cele două forţe care se înfruntă în sufletul său.

Structura romanului este una **simetrică, circulară**, numită şi **sferică** sau **inelară**, pentru că incipitul şi finalul sunt poziţionate simetric, prezentând, ca figură a imaginarului, drumul care intră şi iese din lumea ficţiunii, o iluzie a vieţii care continuă insensibilă la dramele individuale, o repetare a acţiunilor şi a situaţiilor.

Simetria se păstrează şi la nivelul planurilor acţiunii: două planuri – tehnica planurilor paralele, prin care sunt descrise viaţa unor familii şi medii sociale diferite, ţărani şi intelectuali, în paralel. Trecerea de la un plan al acţiunii la altul se realizează prin tehnica narativă a alternanţei.

Particularitatea **compoziţională** a romanului este dată de cele două părţi, intitulate metaforic „*Glasul pământului*” (alcătuit? din şase capitole: *Începutul, Zvârcolirea, Iubirea, Noaptea, Ruşinea, Nunta)* şi „*Glasul iubirii*” (alcătuit? din şapte capitole: *Vasile, Copilul, Sărutarea, Ştreangul, Blestemul, George, Sfârşitul)*, toate având titluri semnificative. Primul şi ultimul capitol se numesc *Începutul* şi *Sfârşitul,* întărind ideea circularităţii existenţei. Metafora *glasurilor* semnifică cele două chemări lăuntrice, obsesii ale personajului principal, Ion Pop al Glanetaşului, care se constituie în termeni ai conflictului interior al acestuia. Montajul compoziţional al romanului este unul logic, întâmplările fiind relatate în ordine cronologică, întocmai ca în romanul de tip tradiţional. Romanul apare astfel ca o construcţie arhitectonică, în care părţile alcătuitoare urmează întregului.

Discursul impersonal al naratorului extradiegetic este reprezentat de o voce supraindividuală, caracteristică romanului tradiţional de tip doric. Naratorul este

[1] Rebreanu*, Mărturisiri*, op. cit.
[2] Ibidem.
[3] Nicolae Manolescu, op. cit.

omniscient şi omniprezent, manifestându-se ca un Demiurg în propria creaţie. El stăpâneşte destinele personajelor, ştie tot despre ele, le controlează evoluţia şi anticipează încă de la începutul romanului deznodământul: „*Naratorul omniscient este divinitatea centrală a unui sistem teocentric.*” [1]

Relaţia naratorului cu personajele este autoritară, eroii lui sunt predestinaţi şi acţionează în consecinţă. Ei nu sunt liberi, sunt victime ale unui destin prestabilit şi se supun „*tiraniei semnificativului*”[2], deoarece sfârşitul este aşezat înaintea începutului.

Obiectivitatea perspectivei narative este realizată prin modul în care naratorul priveşte lumea ficţională pe care o relatează: lumea aceasta există în mod independent de cel care o priveşte, e acolo dintotdeauna, e o prelungire a lumii reale. Intrarea în spaţiul romanesc, prin intermediul drumului de la începutul romanului, presupune intrarea într-un univers deja existent, plasat in inima realului, după cum afirmă Nicolae Manolescu.

Titlul romanului validează condiţia de personaj eponim a eroului (numele personajului se regăseşte în titlul operei). El se leagă de titlurile capitolelor, sugerând traseul sinuos al destinului protagonistului.

Incipitul este o descriere, prin tehnica focalizării, a drumului, care intră în Pripas, şi a aşezării rurale. Tehnica focalizării permite naratorului omniscient concentrarea atenţiei pe un element, care devine motiv anticipativ: „*Din şoseaua care vine de la Cârlibaba, întovărăşind Someşul când în dreapta, când în stânga, până la Cluj şi chiar mai departe, se desprinde un drum alb mai sus de Armandia, trece râul peste podul bătrân de lemn, acoperit cu şindrilă mucegăită, spintecă satul Jidoviţa şi aleargă spre Bistriţa, unde se pierde în cealaltă şosea naţională care coboară din Bucovina prin trecătoarea Bârgăului.*

Lăsând Jidoviţa, drumul urcă anevoie până ce-şi face loc printre dealurile stâmtorate, pe urmă însă înaintează vesel, neted, mai ascunzându-se printre fagii tineri ai Pădurii Domneşti, mai poposind puţin la Cişmeaua-Mortului, unde picură veşnic apă de izvor răcoritoare, apoi coteşte brusc pe sub Râpele-Dracului, ca să dea buzna în Pripasul pitit într-o scrântitură de coline.

La marginea satului te întâmpină din stânga o cruce strâmbă pe care e răstignit un Hristos cu faţa spălăcită de ploi şi cu cununiţă de flori veştede agăţată de picioare. Suflă o adiere uşoară, şi Hristos îşi tremură jalnic trupul de tinichea ruginită pe lemnul mâncat de carii şi înnegrit de vremuri.

Satul parcă e mort. Zăpuşeala ce pluteşte în văzduh ţese o tăcere năbuşitoare. Doar în răstimpuri fâşie alene frunzele adormite prin copaci. Un fuior de fum albăstrui se opinteşte să se înalţe dintre crengile pomilor, se bălăbăneşte ca o matahală ameţită şi se prăvale peste grădinile prăfuite, învăluindu-le într-o ceaţă cenuşie. [...] Casa învăţătorului este cea dintâi, tăiată adânc în coasta unei coline, încinsă cu un pridvor, cu uşa spre uliţă, şi cu două ferestre care se uită tocmai în inima satului, cercetătoare şi dojenitoare.”

Naratorul construieşte cadrul iniţial al universului ficţional, din care, deşi eponim, personajul principal lipseşte. Este prezent, în schimb, cronotopul: topografia imaginară în care se circumscrie satul (drumul, crucea, casa, şi toponimele *Cişmeaua-Mortului,*

---

[1] Ibidem.
[2] Ibidem.

Râpele-Dracului, Pripas, Jidoviţa) statuând impresia de verosimilitate. Timpul, suspendat în secvenţa descriptivă, impune o pauză pentru ca cititorul să „*vadă*" locul.

Lectura, în cheie simbolică, a incipitului, aduce lectorului semnificaţii suplimentare, privind lipsa de omogenitate a lumii rurale şi complexitatea ei: căldura – *„se identifică cu mânia iniţierilor războinice, legată de obţinerea unei anumite puteri psiho-fizice.*"; balaurul – *un simbol al răului şi al tendinţelor demoniace.";* crucea – *„crucea simbolizează pământul, fiind însă expresia aspectelor intermediare, dinamice şi subtile ale acestuia", "baza tuturor simbolurilor de orientare, la diferitele niveluri de existenţă ale omului*"; casă – „ca şi cetatea, ca şi templul, casa se află în centrul lumii, este imaginea universului."[1], drum – *„îngemănează simbolul liniei, legăturii, accesului cu cel al mişcării în timp, cu toate întâmplările previzibile sau imprevizibile ale călătoriei. Este asociat cunoaşterii, iniţierii, transformării, destinului.*"[2]

Acţiunea romanului se desfăşoară pe două planuri narative: unul urmăreşte viaţa ţăranilor, având în centru povestea tânărului sărac, Ion Pop al Glanetaşului, care, pentru a intra in posesia pământurilor lui Vasile Baciu, pune la cale un plan de seducere a Anei, fiica acestuia; celălalt plan reflectă condiţia intelectualului român în Ardealul ocupat de austro-ungari şi are în centru conflictul dintre învăţătorul Herdelea şi preotul Belciug. Cele două planuri se influenţează reciproc, comunicând la nivelul personajelor. Coerenţa succesiunii secvenţelor narative se realizează printr-o **tehnică a contrapunctului** (prezentarea aceleiaşi teme în planuri diferite). Astfel, nunţii ţărăneşti, a lui Ion cu Ana, îi corespunde nunta intelectualilor, a tânărului teolog George Pintea cu fiica mai mare a învăţătorului, Laura Herdelea; conflictului dintre Ion şi Vasile Baciu pentru pământ îi corespunde conflictul dintre preotul Belciug şi învăţătorul Zaharia Herdelea; petrecerii de la hora desfăşurată în curtea văduvei lui Maxim Oprea îi corespunde balul anual din Armadia.

Subiectul romanului este construit în mod clasic. În **expoziţiune**, sunt precizate spaţiul, timpul acţiunii şi principalele personaje. Scena reprezentativă este aceea a horei de duminică, la care participă toţi locuitorii din comuna Pripas. Stratificarea socială este evidentă: săracii şi „bogotanii" satului reuniţi doar în focul someşanei şi intelectualii, marcaţi distinct de narator*: „Deodată toată lumea se întoarse spre uliţă. Toţi bărbaţii scoaseră pălăriile, iar cei de pe prispă se sculară în picioare... Venea preotul Belciug cu d-na Maria Herdelea, soţia învăţătorului, cu domnişoara Laura şi cu Titu. Primarul şi fruntaşii satului ieşiră în poartă întru întâmpinarea domnilor."*

Scena este importantă şi pentru conturarea conflictelor din roman, a naturii lor. Astfel observăm un **conflictul exterior,** care desemnează un dezacord, o opoziţie, o dispută, o luptă între două sau mai multe personaje dintr-o operă epică sau dramatică, reprezentând diverse sentimente, opinii, raţiuni. **Conflictul exterior** al romanului se caracterizează prin simetrie şi angrenează conflicte secundare. Ion râvneşte la pământurile lui Vasile Baciu şi vede în seducerea Anei mijlocul de a le obţine; el nu o iubeşte pe Ana, ci pe Florica, aceste două personaje feminine fiind construite simetric-Ana este urâtă, dar bogată, Florica este frumoasă, dar săracă: *„Dar Florica era mai săracă decât dânsul, iar Ana avea locuri şi case, și vite multe..."*. Vasile Baciu, ca şi Florica, sunt piedici în calea obţinerii pământului mult râvnit, iar Ana devine un obstacol în împlinirea iubirii. Conflictul cu George Bulbuc, flăcăul bogat cu care Vasile Baciu

---

[1] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, ***Dicţionar de simboluri***, Ed. Artemis, Bucureşti, 1995
[2] http://arts. iasi. roedu. net/draga/gallery/calea/

voia să-şi mărite fata, este unul secundar, ce va declanşa un alt conflict în planul intelectualităţii: preotul se ceartă cu învăţătorul, pentru că acesta din urmă ia partea lui Ion, iar el pe a lui George. George va deveni, în partea a doua a romanului, un obstacol pentru Ion în calea iubirii.

Conflictul se poate desfăşura şi între două idei, sentimente opuse, în planul conştiinţei aceluiaşi personaj – *conflictul interior, psihologic.* **Conflictul interior** al personajului principal constituie un semn de modernitate în roman, ilustrând interesul pentru analiza psihologică. Cele două glasuri, pământul şi iubirea, care răzbat succesiv în sufletul lui Ion, sunt de fapt două chemări lăuntrice de împlinire a fiinţei sale. Intensitatea acestor glasuri este foarte puternică, ele acţionează ca trebuinţe vitale ale eroului şi îl transformă într-un personaj stihial, care va deveni*„o victimă măreaţă a fatalităţii*".[1] Mai întâi, se arată mai puternic glasul pământului, iar chemarea iubirii revine în partea a doua. Tragismul conflictului interior provine tocmai din forţa acestor glasuri lăuntrice, care îl stăpânesc şi îl transpun într-o situaţie-limită a confruntării cu o forţă mai presus de el, a pământului: *„Glasul pământului pătrundea năvalnic în sufletul flăcăului, ca o chemare, copleşindu-l. Se simţea mic şi slab, cât un vierme pe care-l calci în picioare, sau ca o frunză pe care vântul o vâltoreşte cum îi place. Suspină prelung, umilit şi înfricoşat în faţa uriaşului:*

– Cât pământ, Doamne!...

În acelaşi timp însă iarba tăiată şi udă parcă începea să i se zvârcolească sub picioare. Un fir îl înţepa în gleznă, din sus de opincă. Brazda culcată îl privea neputincioasă, biruită, umplându-i inima deodată cu o mândrie de stăpân. Şi atunci se văzu crescând din ce în ce mai mare. Vâjâiturile stranii păreau nişte cântece de închinare. Sprijinit în coasă pieptul i se umflă, spinarea i se îndreptă, iar ochii i se aprinseră într-o lucire de izbândă. Se simţea atât de puternic încât să domnească peste tot cuprinsul." (cap. Zvârcolirea)

Secvenţa se continuă cu **intriga –** înfruntarea dintre Vasile Baciu şi Ion, apoi bătaia dintre George Bulbuc şi Ion, două momente cheie, care conţin manifestări violente ale unor oameni stăpâniţi de patimi.

Desfăşurarea acţiunii alternează evenimente care au îl au ca protagonist pe Ion cu altele, la care iau parte intelectualii satului. Obsedat de pământ, Ion caută o soluţie de a-l convinge pe Vasile Baciu să-i dea fata. Deşi în sufletul său, chipul rumen al Floricăi se statorniceşte, flăcăul luptă pentru a-şi găsi un loc respectat în cadrul colectivităţii rurale: *„Mă moleşesc ca o babă neroadă. Parcă n-aş mai fi în stare să mă scutur de calicie... . Las că-i bună Anuţa! Aş fi o nătăfleaţă să dau cu piciorul norocului pentru nişte vorbe..."* Incursiunea în istoria personajului, din partea a doua a capitolului *Zvârcolirea*, potenţează şi motivează dragostea de pământ: *„Între Ion şi pământ există o coeziune afectiv-organică şi s-a demonstrat că tainica solidarizare izvorăşte dintr-un fond sufletesc primar."*[2]

O seduce pe Ana, aşteptând apoi să-i fie date ca zestre loturile, iar, între timp, intră cu plugul în delniţa lui Simion Lungu şi-i fură câteva brazde. Simion îl dă în judecată, fiind sprijinit şi de preotul Belciug, care îl învinuieşte pe Ion de violenţă şi obrăznicie şi-l afuriseşte în biserică, făcându-l de ruşine în sat. Pentru că a rămas însărcinată fără

[1] Nicolae Manolescu, op. cit.
[2] Liviu Rebreanu, ***Ion***, Ed. Albatros, Bucureşti, 1994. Prefaţă, tabel cronologic, comentarii literare, referinţe critice şi bibliografie de Ion Bălu,

soţ, Vasile Baciu o bate des pe Ana, aproape lăsând-o fără suflare, mai ales după ce înţelege că tatăl copilului e Ion şi nu George Bulbuc, cum sperase el. În timp ce Ana aştepta să fie cerută de nevastă, ceea ce se întâmplă după multă suferinţă, cu sprijinul preotului Belciug, în casa învăţătorului Herdelea, se pregătea nunta Laurei cu George Pintea, un teolog dintr-o familie cu tradiţie. Ion se tocmeşte cu socrul său în privinţa zestrei şi nunta are loc, naşii fiind domnul şi doamna Herdelea.

Nunta lui Ion cu Ana este descrisă ca un moment important în viaţa satului, la care petrec toţi locuitorii, timp de trei zile, de sâmbătă până luni. Nunta Laurei are loc la berăria Rahova, din Armadia, unde soseşte „*domnimea*”.

Un moment semnificativ în evoluţia conflictelor romanului este reliefat în partea a opta a capitolului *Nunta.* Acum protagonistul trece de la dorinţa de pământ la iubire, iar Ana intuieşte că necazurile ei nu s-au sfârşit, anticipându-se, astfel, moartea ei: *„Pe la miezul nopţii urma să joace pe bani mireasa. Fiindcă Ana, cu sarcina ei, s-ar fi ostenit prea tare, îi ţinu locul druşca întâi, adică Florica. Mirele o învârti de câteva ori voiniceşte şi aruncă apoi un zlot de argint în strachina înflorită. Herdelea scoase o hârtie de douăzeci de coroane, dar puse pe Titu să joace. Pe urmă veniră toţi oaspeţii, pe rând, dăruind fiecare după cum îl lăsa inima şi punga…În vremea asta Ana şedea pe laviţă, ruşinată că n-a putut juca ea, geloasă puţin că Ion ar fi strâns pe Florica mai tare ca ceilalţi şi totuşi mulţumită, plutind parcă într-un nour de fericire atât de mare că se simţea răsplătită pentru toate suferinţele.*

Când se isprăvi jocul miresei, Briceag începu o Someşană pipărată, în care se amestecară bătrânii cu tinerii. Ion jucă iar cu Florica şi-n vălmăşagul asurzitor se pomeniră curând aproape de uşă, unde era mai întuneric. Nu deschise gura nici unul din ei; fata chiar nici nu îndrăznea să-l privească în ochi; el însă fierbea şi-şi încleştase degetele în şoldurile ei pline, uitând de tot pe Ana, închipuindu-şi că Florica e mireasa lui…Deodată apoi îi şopti răguşit, cu ochii înflăcăraţi:

– Numai tu mi-eşti dragă în lume, Florică, auzi tu?…Auzi?

O strânse năvalnic la piept, crâşnind din dinţi încât fata se spăimântă şi se uită ruşinată împrejur. În aceeaşi clipă Ana tresări ca muşcată de viperă. Simţi că nădejdile ei de fericire se risipesc şi că ea se prăvale iar furtunos în aceeaşi viaţă nenorocită. Se porni deodată pe un plâns amar care să-i alunge presimţirile nemiloase…Cine ia însă în seamă lacrimile unei mirese?…Ion aşezându-se mai târziu lângă ea, îi zise nepăsător:

– Amu ce te mai boceşti? Că doar nu mergi la spânzurătoare…”

La doar două săptămâni după nuntă, Ion află că Vasile Baciu nu vrea să-şi onoreze cuvântul şi să-i dea toate pământurile. Se răzbună pe Ana, pe care o bate cumplit, până oboseşte, deşi era însărcinată. Ana va naşte un băiat, pe câmp, *„în dricul verii*”, dar inima lui Ion nu se îmblânzeşte, pentru că înţelege că acum e legat de soţie şi mai mult.

Punctul culminant al subiectului se află în capitolul *Sărutarea*, partea a opta. Iarna, sătul de scandaluri, Vasile Baciu îl ia pe Ion la Jidoviţa, la notarul Stoessel, unde-i trece ginerelui toate loturile şi casele. În apropierea primăverii, Ion se duce să-şi vadă pământul şi, copleşit de sentimentele năvalnice din sufletul lui, îl sărută ca pe o ibovnică: *„Apoi încet, cucernic, fără să-şi dea seama, se lăsă în genunchi, îşi coborî fruntea şi-şi lipi buzele cu voluptate de pământul ud. Şi-n sărutarea aceasta grăbită simţi un fior rece, ameţitor..."* Scena are semnificaţii simbolice, indicând faptul că relaţia omului cu pământul frizează patologicul: pământul ia locul iubitei, iar sărutarea induce ideea morţii.

Între Ana şi Ion se statorniceşte acum răceala şi, după ce asistă la două morţi premonitorii, a lui Avrum şi a lui Dumitru Moarcăş, Ana se spânzură. Ion este judecat pentru brazdele furate de la Simion Lungu, dar şi pentru că a îndrăznit să reclame un judecător şi stă o lună la puşcărie, în Armadia, timp în care, fiul său, ultimul garant al averii, se îmbolnăveşte şi, după eliberarea lui, la scurt timp, moare.

Deznodământul este construit într-o logică a organizării evenimentelor, de la cauză la efect, având conotaţii tragice. Ion vrea să-şi regăsească iubita pierdută, pe Florica, fata săracă a văduvei lui Maxim Oprea, care se măritase cu un ţăran bogat, George Bulbuc. Avertizat de Savista, George vine pe nepregătite acasă şi-l omoară cu sapa. George este ridicat de autorităţi, iar pământul lui Ion rămâne bisericii, conform înţelegerii făcute cu preotul Belciug.

În celălalt plan al acţiunii, se prezintă viaţa intelectualilor satului, preotul Ion Belciug, rămas văduv şi, de aceea, puţin posac şi înrăit şi familia învăţătorului Zaharia Herdelea, cu cei trei copii Laura, Ghighi şi Titu, un alter-ego al autorului. Adversitatea dintre cele două familii, pe fondul prieteniei învăţătorului cu Ion, se ascute pe parcursul derulării acţiunii. Herdelea intră în conflict cu autorităţile austro-ungare şi acceptă să-l voteze pe candidatul maghiar la alegeri.

Finalul închide cercul, restaurând ordinea şi conturând imaginea universului sferoid: *„Drumul trece prin Jidoviţa, pe podul de lemn, acoperit, de peste Someş, şi pe urmă se pierde în şoseaua cea mare şi fără început...”.*

Personajul principal al romanului este Ion Pop al Glanetaşului, *„tipul generic al ţăranului român”*[1], având ca prototip figura unui ţăran din satul Prislop. **Construcţia personajului** ilustrează estetica realistă, fiind un personaj-tip, reprezentativ pentru lumea satului: ţăranul român, obsedat de ideea de a avea pământ. Faptul că este un personaj exponenţial este observat de criticul literar George Călinescu: *„Toţi flăcăii din sat sunt varietăţi de Ion”*. [2] Filosofia de existenţă a lui Ion are în centru verbul *„a avea”*, instinctul de posesiune determinând toate acţiunile personajului din prima parte a romanului. Personajul se defineşte, în mod esenţial, în relaţie cu pământul, care este privit ca o fiinţă vie, cu care intră în dialog.

Există în roman două scene relevante pentru relaţia personajului cu pământul: una plasată în capitolul „*Zvârcolirea*” din„*Glasul pământului*”şi alta, în capitolul „*Sărutarea*” din „*Glasul iubirii*”. În prima **scenă:** *„glasul pământului pătrundea năvalnic în sufletul flăcăului, ca o chemare, copleşindu-l”*, personajul apare în ipostaza de rob al pământului: „*Cât pământ, Doamne!...*”

A doua **scenă**, cea din capitolul „*Sărutarea*” inversează raporturile, omul devine uriaş, iar pământul sclav, de data aceasta fiind vorba de pământul-proprietate. Secvenţa în care Ion îngenunchează şi sărută pământul reprezintă un ritual parcurs de erou, o trăire supraindividuală, o expresie a instinctului ancestral. Omul vede, în pământ, femeia iubită. Comunicarea cu *„pământul ibovnică*” aduce, pentru scurt timp, împăcarea celor două glasuri contrare din sufletul lui Ion.

Despre Ion, aflăm că era harnic şi priceput şi că, de mic, a iubit pământul: *„Iar pământul îi era drag ca ochii din cap. Nici o brazdă de moşie nu s-a mai înstrăinat de*

[1] Z. Ornea, op. cit.
[2] G. Călinescu*, Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, E. Minerva, Bucureşti, 1982

când s-a făcut dânsul stâlpul casei. Tatăl lui Ion, Alexandru Glanetaşul, sărac iască şi lenevior de n-avea pereche, mâncase repede zestrea Zenobiei, fiindcă toate crâşmele le bătea cât e Armadia de mare. La şcoala din sat, Ion a fost cel mai iubit elev al învăţătorului Herdelea, fiindcă era silitor şi cuminte. Dar îi era mai drag să păzească vacile pe câmpul pleşuv, să ţie coarnele plugului, să cosească, să fie veşnic însoţit cu pământul."

Prin **tehnica monologului interior**, pătrundem în intimitatea personajului, pentru a observa latura morală şi natura obsesiei sale: *„Dojana preotului îl şfichiuia ca un bici de foc. Numai ticăloşii sunt astfel loviţi în faţa lumii întregi. Dar el de ce e ticălos? Pentru că nu se lăsa călcat în picioare, pentru că vrea să fie în rândul oamenilor. Îi ardeau obrajii şi tot sufletul de ruşine şi de necaz. Gândurile însă îl frământau mereu. Îşi zicea din ce în ce mai des că, robotind oricât, nu va ajunge să aibă şi el ceva. Va sa zică va trebui să fie veşnic slugă la alţii, să muncească spre a îmbogăţi pe alţii. Toată isteţimea lui nu plăteşte o ceapă degerată, dacă n-are şi el pământ mult, mult."*

Ion este, în acelaşi timp, un personaj-individualitate, un destin, ceea ce îl umanizează şi îi conferă complexitate fiind glasul iubirii. Chemarea umană a erosului va birui chemarea mitică a pământului.

Critica literară a instituit cel puţin trei coordonate ale analizei eroului:

Eugen Lovinescu: *„Ion este expresia instinctului de stăpânire a pământului, în slujba căruia pune o inteligenţă ascuţită, o cazuistică strânsă, o viclenie procedurală, şi, cu deosebire, o voinţă imensă".* [1]

G. Călinescu: *„Lăcomia lui de zestre e centrul lumii [...]. Nu din inteligenţă a ieşit ideea seducerii ci din viclenia instinctuală, caracteristică fiinţei reduse".* [2]

Nicolae Manolescu: *„Ion este victima inocentă şi măreaţă a fatalităţii biologice."*[3]

George Călinescu constata că, în romanul *Ion*, Liviu Rebreanu construieşte şi **o frescă socială cu aspecte monografice,** ale cărei dimensiuni complexe se pot, totuşi, reduce la câteva aspecte esenţiale:

Condiţia femeii. Ana şi Florica sunt personaje secundare, feminine, antitetice, construite pentru a ilustra obsesiile protagonistului: pământul şi iubirea. Ana este urâţică, dar bogată, iar Florica-frumoasă, dar săracă. Niciuna nu poate, singură, să corespundă dorinţei atavice, instinctului de posesiune al lui Ion. Amândouă sunt victime sigure ale societăţii rurale, dure şi neiertătoare: Ana îndură bătăi de la tată şi de la soţ, este certată de soacră, nu are parte de iubirea familiei şi se spânzură, chiar numele ei în ebraică înseamnă favoare, milă; Florica nu se mărită cu flăcăul iubit, ci cu fiul unui „*bogotan*", caută împlinire alături de Ion, dar rămâne singură, după ce Ion este omorât, iar soţul este întemniţat.

Analizând condiţia femeii, descrisă în roman, George Călinescu afirmă: *„În societatea ţărănească din romanul lui Rebreanu, femeia reprezintă două braţe de*

[1] E. Lovinescu, op. cit.
[2] G. Călinescu, op. cit.
[3] Nicolae Manolescu, op. cit.

muncă, o zestre şi o producătoare de copii. O dată criza erotică trecută, ea încetează de a mai însemna ceva pentru feminitate". Zenobia, mama lui Ion, repetă, dar nu cu accente atât de grave, destinul Anei, dar Florica, deşi frumoasă, deşi căsătorită cu înstăritul George nu-şi poate totuşi împlini destinul pentru că nu dă curs iubirii."

În roman, întâlnim stereotipul de gen, conservat şi întreţinut de personaje, la nivelul conştiinţei, ca expresie a valorilor şi credinţelor dintr-o societate tradiţională şi religioasă. Când o scapă de bătaie pe Ana, o vecină, nevasta lui Macedon Cercetaşu, formulează o judecată ce sugerează condiţia grea a femeii: *„Taci, draga lelii! Taci şi rabdă, că femeia trebuie să sufere dac-aşa a lăsat-o Dumnezeu..."*

Condiţia intelectualului. La un alt nivel este prezentată condiţia intelectualului: învăţătorul Herdelea, preotul Belciug, poetul Titu Herdelea, avocatul Grofşoru ş.a.

Intelectualii sunt construiţi în relaţie cu satul, cu ţărănimea, apoi cu statul austro-ungar. Intelectualii români se bucură de autoritate în sat, în schimb sunt trataţi discreţionar de stat. Pentru că nu-i învaţă pe copii limba maghiară, învăţătorul Herdelea este obligat să se pensioneze.

Condiţia materială a familiei, datoriile la bancă, neliniştea că pământul pe care e construită casa nu le aparţine, grija copiilor – zestre pentru fete, slujbă pentru Titu – sunt doar câteva dintre aspectele care conturează condiţia grea a intelectualului.

Problema patriotismului/problema naţională. Romanul aduce în discuţie şi problema naţională: impresia de nedreptate în legătură cu judecarea lui Ion de către un judecător maghiar, inspectorul Horvath şi evaluarea din perspectiva limitelor impuse de statul austro-ungar, alegerile „libere", visul românilor de tipul lui Titu Herdelea de a trece munţii în România, refuzul preotului Belciug de a-i învăţa pe copii Tatăl nostru în limba maghiară sunt câteva dintre evenimentele care pot fi înţelese doar prin raportarea semnificaţiilor la epoca transpusă în operă.

Categorii sociale/problema pământului. Stratificarea societăţii/colectivităţii satului este evidenţiată de la începutul romanului, în scena horei. Exercitându-şi funcţia de regie, naratorul prezintă personajele conform condiţiei lor materiale: ţăranii săraci „ca degetul", precum Ion, Florica, Todosia văduva lui Maxim Oprea; „bogotanii", precum Toma Bulbuc şi Vasile Baciu; „domnimea" formată din Zaharia Herdelea şi preotul Ioan Belciug. Evoluţia socială, dincolo de ancestrala problemă a pământului, este sugerată prin categorii diverse: avocaţi, judecători, notari.

Momente importante din viaţa satului: hora, naşterea, nunta, moartea, muncile agricole. Hora este un dans ţărănesc, caracterizat prin faptul că dansatorii se prind de mână într-un cerc. De aici, s-au desprins semnificaţiile ei simbolice de imagine a vieţii, a circularităţii universale. Pentru autor, descrierea horei este ocazia de a proiecta soarta lui Ion într-o zonă a autenticităţii folclorice şi etnografice.

Naşterea pune mai ales problema grea a femeii, silită să muncească până aproape să nască. Pentru o femeie de la ţară, naşterea unui copil este un moment pe cât de dureros, pe atât de important pentru structura familiei. Ostilitatea naturii din scena în care naşte Ana, indiferenţa soţului faţă de starea sa şi a copilului prevestesc sfârşitul tragic.

Nunta ţărănească întregeşte dimensiunea monografică a romanului. Înţelegerea celor două familii în privinţa zestrei fetei, peţitul, ritualul nunţii şi ceremonialul religios sunt aspecte inserate în roman în acelaşi scop al prezentării satului într-o manieră verosimilă, al creării iluziei realiste, accentuând importanţa funcţiei referenţiale a limbajului.

Moartea apare ca un fenomen dublu: firesc, în cazul lui Dumitru Moarcăş, care moare de bătrâneţe, după ce se statorniceşte în casa Glanetaşilor şi nefiresc, în cazul lui Avrum, al Anei şi al lui Ion. Moartea este, de multe ori, violentă, în acord cu viaţa frustă, aspră a personajelor.

În concluzie, romanul *Ion* de Liviu Rebreanu asimilează elementele definitorii ale esteticii realiste: obiectivitatea perspectivei narative, omniscienţa si omniprezenţa naratorului, caracterul impersonal al naraţiunii, relatarea la persoana a treia, veridicitatea, problematica de ordin social, transfigurarea realităţii în totalitatea şi diversitatea ei, autenticitatea personajelor şi a întâmplărilor, complexitatea intrigii, simetria compoziţională, crearea unor personaje-tip, reprezentative pentru lumea din care provin.

IV. Repere critice

- Constantin Ciopraga, ***Personalitatea literaturii române***, Institutul European, 1997: *„Arhitectul se dovedeşte un dialectician al tragicului, fenomen a cărui necesitate nu este ca la antici de ordinul transcendenţei, ci un final logic, determinat de structura societăţii."*
- Vasile Lovinescu, ***Eu, personajul***, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1988: *„Locul din care se face descrierea peisajului, locul naraţiunii la Rebreanu este, frecvent, inconştientul personajului. Rebreanu se poate lipsi de discursul indirect liber, fiindcă are la îndemână un alt mijloc de intruziune: viziunea din abis."*
- Cornelia Ştefănescu*,* ***Momente ale romanului****,* Ed. Eminescu, Bucureşti, 1973: *„Există în artă o simplitate care nu ucide viaţa, ci, dimpotrivă, o sporeşte, îmbogăţind-o cu neaşteptate înţelesuri. Este simplitatea pe care o ilustrează operele capitale ale lui Liviu Rebreanu,* ***Ion, Pădurea spânzuraţilor, Răscoala****, cuprinzând adevăruri grave despre om şi tragedia lui, exprimate clar fără nicio urmă de pedanterie. Solid construite, articulate în sensul tradiţional al romanului, aceste opere se află în contrast izbitor cu tendinţele heterodoxe ale romanului francez post-proustian, care instaurează o viziune eterogenă atât în acţiune şi conflicte, cât şi în modul de structurare a personajelor."*
- Nicolae Balotă*,* ***De la Ion la Ioanide****,* Ed. Eminescu, Bucureşti, 1974: *„O ficţiune devine un loc abisal al tragicului atunci când fatalitatea, deosebit de activ-apăsătoare, îşi găseşte eroi pe potrivă. Avem, oare, eroi tragici în romanele lui Rebreanu? Nu, fireşte, în sensul oarecum clasic al termenului. Nu avem eroi tragici, deşi catastrofele abundă, ci victimele unei tragedii care depăşeşte individualul. Rebreanu a intuit perfect patosul secret al unei umanităţi trăind sub o zodie inclementă, dar având*

energia revoltei. Ş-apoi există până şi în satul plin de urme ale atemporalului o conştiinţă, obscură, în formare din care izbucnesc flăcări uneori ce luminează totul. Or, tragedie nu este decât acolo unde este conştiinţă.”

Romanul obiectiv, de analiză psihologică

PĂDUREA SPÂNZURAŢILOR

de **Liviu Rebreanu**

Pădurea spânzuraţilor dezvoltă un caz de conştiinţă, ilustrând **formula unui *„roman realist psihologic”*** (N. Manolescu). Interesat deopotrivă de cadrul care generează frământările personajului cât şi de meandrele sufleteşti ale protagonistului, autorul pune totuşi accentul asupra acestora din urmă.

Romanul apare în 1922, ca o necesară continuare a experienţei de investigare a mediului social şi a psihologiei umane, înfăptuită în ***Ion*** (1920). Dacă ***Ion*** rămâne, în esenţă, un roman de evenimente, ***Pădurea spânzuraţilor*** se ocupă, în special, de examinarea interioară a eroului, pus într-o situaţie limită.

Tema este războiul, cu mutilările sufleteşti pe care acesta le produce, anunţată de câteva proze scurte ale autorului, precum ***Catastrofa*** şi ***Iţic Ştrul, dezertor***. Apostol Bologa se situează mai întâi în ipostaza lui David Pop, eroul din prima nuvelă amintită, un om care luptă fără să-şi pună probleme de conştiinţă, din reflexul de obedienţă faţă de o instanţă superioară, cum este statul. Ajunge apoi, în chip simbolic, dincolo de nenumăratele diferenţe de situaţie, ca şi Iţic, un vinovat fără vină, prins în angrenajul monstruos al istoriei. Însă Iţic este silit să devină dezertor şi, refuzând dezonoarea, se spânzură. Apostol acceptă să dezerteze, pentru a evita crima îndreptată asupra conaţionalilor, dar este prins şi spânzurat.

Viziunea despre lume. Cartea se deschide cu o dedicaţie care evidenţiază tragicul suport real al ficţiunii rebreniene: *„În amintirea fratelui meu Emil, executat de austro-ungari, pe frontul românesc, în anul 1917”.* Dar romanul contopeşte această întâmplare familială zguduitoare cu drama generaţiei înseşi a lui Rebreanu, după cum chiar autorul mărturiseşte, drama de a aparţine unui neam şi de a fi silit să lupte în armata adversă, a statului multinaţional (Imperiul austro-ungar). Acestor surse ale romanului ţinând de experienţa directă a prozatorului li se adaugă câteva fotografii văzute de Rebreanu cu înfiorare, înfăţişând „o pădure” de spânzuraţi, din spatele frontului italian.

Având o atât de puternică legătură cu viaţa, cartea este şi un document artistic despre absurdul şi suferinţele antrenate de Primul Război Mondial. Viziunea despre lume a romancierului însumând protestul împotriva războiului, condamnarea nepăsării faţă de individ, dezaprobarea abuzurilor exercitate asupra conştiinţei soldatului, în general, se lasă dedusă din întregul roman, dar este exprimată, secvenţial, şi de locotenentul evreu Gross: *„– Statul! Statul care ucide! În spate statul nostru, în faţă statul duşman şi la mijloc noi, cei osândiţi să murim ca să asigurăm huzureala câtorva tâlhari care au pus la cale măcelul milioanelor de robi inconştienţi.”*

Tema şi viziunea despre lume a autorului se dezvoltă într-o naraţiune focalizată asupra unui singur destin, cel al lui Apostol Bologa, cu rol de însumare însă. Zguduirea sufletească a românului este reprezentativă şi pentru spaimele cehului Klapka, pentru frământările evreului ungur Gross, pentru durerea ruteanului Cervenco.

Naraţiunea este presărată cu elemente simbolice, de o mare putere de sugestie, aşa cum este spânzurătoarea. Prin mijlocirea câtorva calificări (epitete, personificare) spânzurătoarea dezvăluie poziţia autorului faţă de realitatea frontului: *„nouă”* (de fiecare dată alta, pentru că fiecare dramă este unică în felul ei), *„sfidătoare”* (expresie a unei autorităţi inflexibile), *„al cărei braţ parcă ameninţa”* (întrupare a terorii).

Titlul este nominal, alcătuit din două substantive concrete, ceea ce îi potenţează capacitatea de a realiza o vizualizare sumbră. Imaginea apare prima dată, în roman, în evocările înfricoşate ale lui Klapka, apoi în experienţa concretă a lui Bologa, care înregistrează, aproape fără să se uite, dar reţinând cu o claritate înspăimântătoare chipurile şi veşmintele celor şapte spânzuraţi care atârnă de copacii pădurii din Lunca. Când nu e prezentată direct, se face o trimitere, prin asociere, la această realitate instalată de legile nemiloase ale războiului: *„Apostol, cu ochii în fundul căruţii, zări printre scânduri, pe şoseaua care fugea înapoi, un gătej strâmb, întocmai forma crengii de pe copacul cu spânzuratul singuratec, în stânga”*.

Pădurea este un simbol al vieţii care se regenerează continuu, însă, prin asociere cu termenul *„spânzuraţilor”*, ea devine un spaţiu căruia i se perverteşte funcţia primordială, sintagma din titlu numind o asociere nefirească, brutală a vieţii în plenitudinea ei, cu moartea ca act punitiv, provocat de o voinţă tutelară, infernală.

Combinaţia lexicală din titlu sugerează şi proporţiile infinite, nemăsurabile pe care moartea le capătă în perioadele de război, şirul imens de vieţi curmate, de sacrificii.

Semnificaţia acestei embleme a războiului absurd şi nimicitor se dezvăluie şi prin reacţiile personajelor. Klapka este îngrozit şi capabil de orice laşitate pentru a nu ajunge să atârne în ştreang, Bologa este cuprins de *„o spaimă ciudată”* şi începe să murmure, maşinal, o rugăciune, numai sublocotenentul care îl conduce pe Bologa în arest, cu căruţa, îl roagă pe vizitiu să mâne caii mai încet, ca să se desfete cu priveliştea spânzuraţilor, nemaiputându-şi *„stăpâni uimirea şi chiar o bucurie”*.

Moartea prin spânzurare este, în lumea militarilor, cea mai dezonorantă, cuvenită trădătorilor şi dezertorilor, însă, în roman, ea nu apare decât cu semnificaţia de act criminal şi abuziv, ca formă de reprimare brutală a tendinţelor de trezire şi de manifestare a conştiinţei naţionale, a patriotismului, a gestului moral într-un combatant pus în mişcare de un stat multinaţional, ucigaş. Replica lui Gross: *„Nimic nu e mai presus de om”* face ca vorbe precum *„vină”*, *„trădare”*, *„stat”* să-şi piardă înţelesul.

Pădurea spânzuraţilor nu poate apărea decât acolo unde individul încetează să mai fie un docil instrument de luptă, un simplu executant.

Compoziţia. Romanul este alcătuit din **patru cărţi**, fiecare cuprinzând 11 capitole, mai puţin ultima, care are doar opt capitole, fapt ce poate sugera o încheiere bruscă, o curmare nefirească şi neaşteptată a unei vieţi.

Prima carte prezintă evoluţia lui Apostol Bologa, de la momentul spânzurării lui Svoboda, până la dezlănţuirea atacului rusesc care face să eşueze planul dezertării ofiţerului român, grav rănit.

A doua carte este istorisirea convalescenţei lui Bologa şi a reîntoarcerii, în concediu de refacere, acasă, după o a doua plănuire de a dezerta la români, zădărnicită de febră. Apostol rupe logodna cu Marta şi simte că îl redobândeşte pe Dumnezeu în sine.

Cartea a treia înfăţişează logodna cu Ilona, fiica groparului Vidor, dar şi convocarea locotenentului ca membru al Curţii Marţiale, pentru a judeca doisprezece români, civili, bănuiţi de trădare, precum şi tentativa lui Apostol de a trece linia frontului la români.

Cartea a patra aduce evenimentele la punctul ultim: arestarea lui Apostol de către locotenentul Varga, condamnarea la moarte şi execuţia lui, prin spânzurare.

Romanul are o structură echilibrată. În cele patru părţi alternează momentele de echilibru cu acelea de tensiune şi de surescitare. Dramatismul încercărilor, la care este supus protagonistul, creşte, găsindu-şi punctul maxim în partea de final.

Subiectul este relativ simplu, dar zguduitor, în încărcătura lui emoţională: un ofiţer român, înrolat în armata austro-ungară, autorul mai multor fapte de vitejie răsplătite cu medalii, se mută împreună cu regimentul din care făcea parte, pe frontul din Ardeal. Pus în imposibilitatea de a lupta contra celor de un neam cu el, locotenentul încearcă să treacă la aşa-zisul inamic, dar este prins şi spânzurat.

Expoziţiunea fixează cadrul, localitatea Zirin, pe frontul rusesc şi lasă să se deducă timpul: perioada Primului Război Mondial. Ea se întrepătrunde, în capitolul I al primei cărţi, cu **intriga** ce integrează scena execuţiei ofiţerului ceh Svoboda, învinuit de a fi încercat să treacă la inamic, cu hărţi şi cu planuri de luptă. Bologa făcuse parte din completul de judecată şi votase fără ezitare, în favoarea pedepsei cu moartea.

Desfăşurarea acţiunii acumulează, prin derulare relativ lentă, o multitudine de fapte. Bologa îl cunoaşte pe căpitanul nou venit, ceh şi el, Otto Klapka, ulterior prietenul lui cel mai devotat. Distruge reflectorul rusesc, faptă de mare bravură, şi este propus pentru decorare, felicitat de generalul Karg însuşi. Auzind vestea că divizia sa va trece pe frontul românesc, locotenentul îndrăzneşte să-i ceară generalului să-l lase pe un alt câmp de luptă, rugăminte acceptată formal, dar care va displăcea vădit superiorului său. Bologa aşteaptă zorii, pentru a trece la inamic, dar armata rusă atacă şi el este rănit foarte grav. După o perioadă lungă de spitalizare, pentru a avea răgazul să se refacă, este trimis să lucreze în spatele frontului, la biroul coloanei de muniţii din satul Lunca. Îşi face din nou un plan de a dezerta, de data aceasta la români, dar este doborât de febră şi trimis, în concediu, acasă, în târguşorul Parva, pentru o lună. Aici rupe logodna cu Marta, fiica avocatului Domşa, dintr-un motiv mai mult închipuit şi intră în conflict cu un fost coleg de şcoală, ajuns acum un renegat. Rechemat la divizie, se logodeşte cu Ilona, fiica groparului Vidor, la care stă în gazdă şi, curând, află că este rechemat să facă parte din tribunalul militar, spre a judeca pe doisprezece români care au trecut linia frontului, bănuiţi de trădare. Aproape halucinat, fără să fi avut timp să se pregătească, se îndreaptă spre liniile românilor.

Prinderea lui de către Varga, odinioară bun prieten al său, ofiţer de carieră extrem de zelos, reprezintă **punctul culminant** şi marchează finalul cărţii a treia.

Deznodământul prezintă refuzul lui Apostol de a se lăsa apărat şi moartea lui, prin spânzurare, în zori.

Deşi mijlocul preferat de Rebreanu este **înaintarea liniară a naraţiunii**, există în roman şi câteva momente de **retrospecţie**, cel mai important fiind acela al reconstituirii biografiei lui Bologa, plasat imediat după deschiderea acţiunii, în capitolul al doilea. Acesta are rolul de a facilita înţelegerea reacţiilor protagonistului, incapacitatea lui de a se fixa asupra unui ideal, asupra unui ţel.

Conflictul se instalează încă din deschiderea romanului, sugerat de efectul imaginii spânzurătorii asupra celor ce o contemplă şi, puţin mai târziu, de cel al privirii spânzuratului asupra lui Bologa. El rămâne **latent**, cunoaşte momente de intensificare,

apoi de atenuare, până la manifestarea acută din scena judecării protagonistului de către Curtea Marţială.

În general, Apostol îşi mărturiseşte tulburările şi dorinţa de a face pace cu propria conştiinţă doar lui Klapka, în ochii celorlalţi păstrând un relativ echilibru. Doar în final, în faţa comisiei de judecată, el răbufneşte revoltat şi mânios, exteriorizându-şi toate frustrările înăbuşite: *„Mai repede, mai repede, pentru Dumnezeu...”* şi apoi *„răguşit”*: *„– Omorâţi-mă!”*

Conflictul **interior** al eroului vine din inconsecvenţele acestuia, din graba cu care îşi asumă nişte principii de viaţă, străine configuraţiei lui sufleteşti. Este de multe ori exagerat în atitudini: verifică tăria ştreangului lui Svoboda, trimite caporalul în sat să aducă un scaun pe care să se urce cel ce va fi spânzurat, deşi nimeni nu-i ceruse să se ocupe de aceste detalii; renunţă la angajamentul de căsătorie cu Marta, fiică de avocat, logodindu-se prea curând cu Ilona, fata analfabetă a unui ţăran ş.a.Depăşeşte un impas cauzator de suferinţă şi face o nouă alegere, radical deosebită, provocatoare a noi dureri şi regrete. De cele mai multe ori, Rebreanu alege detaliul fizic, pentru a dezvălui trăirile intense ale eroului său: *„... Bologa, cu buzele albe şi cu ochii aprinşi, parc-ar fi avut friguri”.*

Mai rar, apelează la monologul interior, surprinzându-i frământările: *„Ce ridicol am fost cu concepţia de viaţă! se gândi apoi deodată. Cum nu mi-am dat oare seama că o formulă neroadă nu poate ţine piept vieţii niciodată?”*

Chiar şi **conflictele exterioare** (cu Varga, cu Gross, cu generalul Karg, cu notarul Pălăgieşu) sunt tot o formă de manifestare a conflictului sufletesc. Principiile inflexibile ale celorlalţi sunt, pentru o anumită perioadă, ale eroului însuşi, dar depăşite, după un moment de criză.

Opoziţia faţă de ei este chiar răzvrătirea faţă de sine, de pe o altă treaptă de înţelegere a lumii.

Structural, romanul se organizează pe două planuri: cel al evenimentelor şi cel al ecourilor în conştiinţă, acesta din urmă având prioritate. Ca în orice roman de tip doric (N. Manolescu), în ***Pădurea spânzuraţilor*** autorul alege pentru eroul său doar acele evenimente care pot deveni cauze precise ale unor efecte sigure. Spânzurarea lui Svoboda generează obsesia vinovăţiei lui Apostol, iubirea abia înfiripată pentru Ilona determină ruptura de Marta, regăsirea lui Dumnezeu face ca Apostol să primească moartea cu sete de lumină etc. Cele două planuri fuzionează, compunând un destin tragic.

Ca şi în ***Ion***, ***Pădurea spânzuraţilor*** este un **corp sferoid**, incipitul şi finalul fiind realizate simetric. **Incipitul** construieşte o imagine sumbră, a sfârşitului unei zile mohorâte de toamnă, într-o *„câmpie neagră”*, devitalizată, *„înţepată ici-colo cu arbori arămii”*. Cenuşiul cerului, negrul pământului, roşul bolnav al copacilor se completează cromatic cu *„rana pământului”* din care doi gropari aruncă *„lut galben, lipicios”*. Albul crucilor din cimitirul militar este, în acest peisaj, aproape violent, reamintind forţa mereu proaspătă, nesătulă a morţii. Câmpul semantic al extincţiei domină în chip absolut descrierea amănunţită, realizată lent, cu o tehnică cinematografică: satul Zirin stă *„sub o pânză de fum şi de pâclă”*, pomii sunt desfrunziţi, turnul bisericii e spintecat de un obuz, se disting, *„spre miazănoapte”*, *„ruinele gării”*, câmpul e devastat de toamnă şi de semnele unui război care pare fără sfârşit.

Această înregistrare apăsătoare a împrejurimilor include şi imaginea celor două cimitire: al satului – *„cu cruci rupte, putrezite, rare, fără poartă”*, ca şi când moartea ar

fi aici un fenomen izolat, aproape uitat şi cel militar – *„cu crucile albe, proaspete”*, sălaş neîncăpător pentru atâtea vieţi sacrificate.

Şi deasupra tuturor acestor repere pe care alunecă privirea se înalţă spânzurătoarea *„înfiptă la marginea satului”*, ameninţătoare, ce *„întindea braţul cu ştreangul spre câmpia neagră”*. Impresia creată de acest peisaj macabru e sintetizată într-o replică a caporalului care supraveghează pregătirile pentru uciderea şi îngroparea lui Svoboda: *„– Ce viaţă mai e şi asta... Încotro te uiţi, numai moarte, şi morminte, şi morţi...”*

După execuţia cehului, întunericul invadează cuprinsul şi sufletele, după cum remarcă, înfiorat, Bologa însuşi: *„– Ce întunerec, Doamne, ce întunerec s-a lăsat pe pământ...”*

Printr-un violent contrast, *„numai spânzurătoarea albea nepăsătoare, împrejmuită de crucile albe din cimitirul militar”*. Albul devine spectral, *„o sugestie”* a primejdiilor infinite, mereu treze şi de neînlăturat.

În tot acest peisaj dominat de tenebre persistă o lumină, *„strălucirea însufleţită”* din ochii condamnatului la moarte, imposibil de nimicit chiar de către moartea atotstăpânitoare.

Finalul exploatează acelaşi motiv al spânzurătorii/ spânzurării, numai că momentul ales pentru executarea pedepsei capitale este sfârşitul nopţii. Câteva detalii reamintesc scena iniţială a romanului: spânzurătoarea este *„un stâlp alb şi lucios”*, pământul gropii se înfăţişează *„deschis ca o rană urâtă, gălbuie”.*

Spre deosebire de incipit, această ultimă secvenţă are un puternic caracter de irealitate. La lumina făcliilor, Apostol nu mai recunoaşte chipurile şi nici glasurile, îşi zăreşte numele scris pe crucea de lemn, dar nu-l mai asociază cu sine. Dacă, asistând la moartea lui Svoboda, îşi simţea creierii clocotind şi îşi auzea *„bătăile inimii, ca nişte ciocane”*, în preajma propriei dispariţii *„îşi plimba liniştit privirea peste mulţimea”* strânsă şi, între hohotele de plâns ale lui Klapka, *„fu cuprins de un val de iubire izvorâtă parcă din rărunchii pământului”*. În chiar clipa când îşi potriveşte singur ştreangul, se vesteşte răsăritul soarelui.

Evoluţia personajului este echivalentă cu o parcurgere a unui traseu labirintic al conştiinţei. Ca să poată ajunge de la întuneric la lumină, eroul traversează experienţa redobândirii propriului suflet, a iubirii, a lui Dumnezeu, a propriei identităţi.

Personajele sunt de factură realistă şi, în consecinţă, devin tipuri: Bologa – indecisul, Klapka – laşul, Varga – zelosul, Marta – cocheta etc. Construirea lor pe o dominantă caracterială nu le face schematice însă. Preotul Constantin Boteanu, ca şi Klapka, are mereu în faţă spectrul nenorocirii familiale, ceea ce îl face extrem de prudent, chiar laş. Cu toate acestea, cei doi nu-şi pierd doza de însufleţire care îi face oameni şi îi împinge să se expună totuşi pericolului pe care au vrut cu orice chip să-l evite. Boteanu este atât de înfricoşat de pedeapsa care se abătuse asupra lui, din pricina sentimentelor sale patriotice, încât se teme să vorbească româneşte cu Apostol şi refuză să-i asculte spovedania în care locotenentul include planurile lui de trecere a liniei frontului la români. Klapka, la rândul său, se îngrozeşte în faţa dezvăluirilor lui Bologa despre planurile lui de a dezerta şi încearcă din răsputeri să-l convingă să renunţe la gândul periculos. Însă tot Boteanu este acela care îl cunună cu Ilona pe locotenentul suspect, în ochii generalului Karg, pentru scrupulele sale patriotice şi tot el îl încurajează în clipele dinaintea morţii. Klapka se oferă să-l apere pe Bologa la proces şi o face împotriva voinţei acestuia, iar scena finală consemnează şi reacţia

nestăpânită a cehului care plânge, bătându-se cu pumnii în piept, nesocotind astfel orice bănuială de împărtăşire a sentimentelor celui spânzurat, care ar putea cădea asupra sa.

Camarazii de front ai lui Apostol reprezintă un *„subconştient satelit”*, exterior al protagonistului (Al. Protopopescu, ***Romanul psihologic românesc***).

Concepţia lui Gross despre stat ca despre un mecanism strivitor, ucigaş, viziunea umanistă, îndatorată iubirii faţă de celălalt a lui Cervenco, mentalitatea rigidă, de soldat care e dator să execute ordinele, fără să le cântărească, a lui Varga reprezintă laolaltă idei care se ciocnesc în mintea lui Bologa însuşi, sfâşiat între opţiuni sau convingeri divergente. Aceste personaje devin voci ale conştiinţei românului care tatonează căile spre un adevăr stabil, situat dincolo de circumstanţe.

În general, rostul celorlalte personaje este să lumineze anumite faţete ale personalităţii protagonistului.

Apostol Bologa este un tânăr ofiţer român din armata austro-ungară, înrolat dintr-o hotărâre pripită, care a curmat studiile sale de filosofie de la Universitatea din Budapesta.

Fiul unui avocat memorandist, *„scump la vorbă şi veşnic serios”* şi al unei tinere sfioase, delicate şi căsătorite la numai şaptesprezece ani, Apostol se vede, încă din copilărie, *„îmbrăţişat de o dragoste maternă idolatră”*, resimţind totodată *„adânc atmosfera gravă pe care o impusese tatăl său în casă”.* Educaţia pe care o primeşte stimulează în el două direcţii ale dragostei şi ale responsabilităţii: Dumnezeu (prin influenţa mamei sale) şi neamul (prin îndemnurile şi exemplul personal al tatălui dar şi prin pildele eroice ale strămoşilor săi atât pe linie paternă cât şi maternă).

Utilizând **tehnica flash-backului**, Rebreanu realizează un sumar biografic pentru Bologa, amintind transa mistică a băiatului de şase ani care, în biserică, este martor la întruparea lui Dumnezeu, apoi criza sufletească a adolescentului care, pierzându-şi tatăl, simte cum se prăbuşeşte în el credinţa divină.

Momentul de la care porneşte acţiunea propulsează în prim-plan o conştiinţă eliberată de idolii familiei şi ai copilăriei sale. Conceptul de dumnezeire şi acela de neam sunt înlocuite cu cel al statului, al colectivităţii organizate în afara căreia *„omul singur nu e cu nimic mai mult decât un vierme”*.

Portretul fizic al personajului cumulează câteva trăsături aspectuale completate cu detalii despre stările lăuntrice: *„În ochii lui Apostol Bologa, albaştri şi adânciţi în cap se aprinse o mândrie stranie”* sau: *„Pe buzele subţiri, cu colţuri supte ale locotenentului răsări un amestec de ironie şi de dispreţ”*. Este *„înăltuţ, foarte zvelt, cu o frunte albă şi foarte frământată”.* Apostol, cel din postura iniţială, de robot al datoriei faţă de stat, izbucneşte *„foarte nervos şi cu vocea zgârietoare”* în preajma spânzurătorii ce se înalţă pentru Svoboda, după ce constată atâtea neglijenţe în pregătirea execuţiei.

Eroul este un **personaj rotund**, a cărui evoluţie *„constă într-o repetare a triunghiului: eveniment-revelaţie, criză, soluţie. Nu există în* ***Pădurea spânzuraţilor*** *decât acest conflict fără armistiţiu.”*[1]

Autocaracterizându-se, i se prezintă lui Klapka, chiar de la prima lor întâlnire, drept *„o fire excesiv de şovăitoare”*, care are însă *„conştiinţa pe deplin împăcată, absolut pe deplin”*, în privinţa condamnării lui Svoboda. E de ajuns totuşi să surprindă privirea scânteietoare şi mândră a celui de sub ştreang şi să afle detaliul care favorizase gestul

---

[1] N. Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. I, Ed. Minerva, Bucureşti, 1980

sublocotenentului ceh, şi anume uciderea tatălui său de membrii aceleiaşi armate sub al cărei steag luptau cu toţii, ca liniştea lui să se tulbure definitiv. Intrat într-o criză adâncă, Apostol se salvează momentan, agăţându-se de un reper salvator: neamul. Se simte fericit, *„o dragoste mare îi înfiora sufletul”.*

Prin **monolog interior**, Rebreanu revelează reliefurile sufleteşti ale personajului: *„De acum începe o viaţă nouă! [...] În sfârşit, mi-am găsit calea... Au trecut şovăirile şi îndoielile! De acuma, înainte!”* Imediat după constatarea acestei schimbări de stare, apare vestea că regimentul lui Bologa va fi mutat pe frontul din Ardeal şi ciclul spaimelor şi al neliniştilor eroului se reia.

Aflat acasă, după o lungă perioadă de convalescenţă petrecută în spital, Bologa îşi redobândeşte echilibrul, reintegrându-l în sine pe Dumnezeu şi lăsându-se cuprins de o nesfârşită iubire faţă de oameni. Este starea care îi permite să ia, fără zvârcoliri inutile, hotărârea de a rupe logodna cu Marta şi apoi de a se logodi cu Ilona. În acest moment, Apostol şi-a asumat din nou idealurile în numele cărora fusese crescut, respinse pe rând, ca fiind false, de către ambiţiosul student la filosofie.

Dar şi această stare e provizorie, echilibrul îi este curmat de numirea a doua oară la Curtea Marţială şi de recomandarea generalului Karg de a-i pedepsi exemplar pe românii acuzaţi de trădare, cu alte cuvinte de a vota în favoarea vinovăţiei lor. Ieşirea din această nouă criză nu se mai poate face decât în moarte.

Reacţiile psihologice ale lui Bologa, urmărite constant, dezvăluie un caracter ezitant: exaltare, apoi nesiguranţă, disperare, reechilibrare, într-un ciclu care se reia.

Caracterizarea prin gesturi a personajelor, asociată celei **prin vorbe**, devine uneori emblematică: *„În neştire, ca un copil lacom, întinse amândouă mâinile spre lumină, murmurând cu gâtul uscat: – Lumina!... Lumina!...”* Lumina este aici un simbol al adevărului absolut, al împăcării dintre gând, vorbă şi faptă către care îl îndemnase din copilărie tatăl, al armoniei lăuntrice depline, pe care Apostol n-o va putea atinge niciodată.

Numele protagonistului se leagă de ideea credinţei şi a sacrificiului, exprimată de Apostol însuşi într-un dialog cu Klapka: *„Suferinţele mi-au înfrânt mândria, încât azi ştiu bine că numai credinţa căreia îi jertfeşti fără şovăire însăşi viaţa ta, numai aceea te poate mântui!”*

Traseul psihologic oscilant al lui Bologa devine tipic pentru fiinţa avântată, inaptă să cântărească suficient urmările faptelor sale, ajunsă, după cum mărturiseşte chiar eroul, *„o jucărie neputincioasă, fără voinţă adevărată, mergând încotro îl mână puteri şi hotărâri străine de fiinţa lui”.*

Perspectiva narativă *par derrière* (dindărăt) face ca naratorul să ştie totul despre personajele sale, în orice moment. Notaţia exactă despre procesele lor sufleteşti valorifică puterea clarificatoare a comparaţiei şi dezvăluirea psihologică făcută prin amănuntul fizic: *„... se ridică în picioare ca muşcat de şarpe”*; *„apoi deodată îi plesni auzul o voce cunoscută”* sau *„Apostol simţea toate privirile ca nişte săgeţi drept în inimă”*.

În surprinderea trăirilor confuze ale lui Apostol, Rebreanu se foloseşte şi de **stilul indirect liber**, inserând în discursul narativ gândurile şi vorbele personajului: *„Klapka?... Cine ştie dacă nu Klapka e pricina prăbuşirii. El a venit cu pădurea spânzuraţilor şi i-a picurat în inimă îndoielile”.*

Naratorul este o conştiinţă exterioară (extradiegetic) şi relatează la persoana a treia, neimplicat (heterodiegetic). Urmărindu-se un caz de conştiinţă, misiunea

fundamentală a naratorului este să releve un traseu psihologic sinuos. Povestirea evenimentelor antrenează obligatoriu şi însemnarea despre oglindirea lor în conştiinţă. Dezertarea eşuată a lui Bologa şi aşteptarea verdictului comisiei de judecată sunt faptele care generează gânduri precum: *„Toată viaţa lui trecută a crescut dintr-o rădăcină bolnavă, pe care trebuie să şi-o smulgă din suflet chiar de-acuma. Alt suflet îi trebuie, ferit de veşnicele ezitări şi chibzuiri...”*

Naraţiunea se completează astfel firesc cu **descrierea** de cadru exterior sau de stări emoţionale. Ea se desfăşoară cronologic, cu excepţia secvenţelor de retrospecţie privind copilăria, adolescenţa lui Bologa, anii de facultate petrecuţi la Budapesta, logodna cu Marta şi înrolarea.

Monologul interior câştigă proporţii însemnate, deşi, de cele mai multe ori, gândurile personajului central sunt prezentate nu prin vorbirea lăuntrică, ci prin consemnările naratorului auctorial. Ponderea monologului interior este impresionantă în cartea a patra, când acţiunile exterioare se comprimă, dilatându-se evenimentele petrecute în planul conştiinţei.

Dialogul are o frecvenţă semnificativă de-a lungul întregii opere, având în principal rolul de a exterioriza stări sufleteşti, de a impune psihologii veridice. Totodată el exteriorizează conflicte (Bologa/ Klapka; Bologa/ generalul Karg; Bologa/ Varga), fiind de multe ori tensionat şi contribuind la menţinerea atmosferei sumbre pe care o degajă întreg romanul.

Pădurea spânzuraţilor este un roman realist psihologic, obiectiv, reieşit *„din năzuinţa mai generală de a realiza stilul major al culturii noastre”*. (T. Vianu)

Repere critice

- T. Vianu, ***Arta prozatorilor români***, Ed. Minerva, Bucureşti, 1981: *„Rebreanu – un analist al stărilor de subconştienţă, al învălmăşelilor de gânduri, al obsesiilor tiranice.* ***Pădurea spânzuraţilor*** *este construită în întregime pe schema unei obsesii, dirijând eroul din adâncurile subconştientului.”*
- N. Manolescu, ***Arca lui Noe***, vol. I, Ed. Minerva, Bucureşti, 1980: *„... Sunt în definitiv trei imperative care stârnesc mereu în Bologa libertatea de opţiune sau, mai bine, care se înfăţişează conştiinţei neclare a eroului ca fiind propriile lui convingeri: sentimentul datoriei faţă de stat, ideea naţională şi credinţa în Dumnezeu. Statul, neamul şi religia alcătuiesc tot timpul un trio represiv. Bologa are orgoliul individualităţii şi caută un acord cu aceste instanţe supraindividuale, nu pe calea obedienţei oarbe, ci pe aceea a conştiinţei lucide. Le acceptă convins de fiecare dată că sufletul său i-o cere; descoperă, fără întârziere, că a fost manipulat.”*
- Ov. S. Crohmălniceanu, ***Literatura română între cele două războaie mondiale***, vol. I, Ed. Minerva, Bucureşti, 1972: *„Fiecare amănunt reţinut în conştiinţă face parte dintr-un anumit complex sufletesc, reconstituit cu tot adevărul său omenesc. Stările de vid interior, actele maşinale, mecanismele asociative involuntare sunt surprinse dintr-o perspectivă surprinzător de modernă, anticipând o întreagă literatură analitică, nouă la noi.”*
- Pompiliu Constantinescu, ***Romanul românesc interbelic***, Ed. Minerva, 1977: *„Romanul e de o concentrare strânsă în compoziţie; cu neînsemnate devieri de stări extatice, de misticism subiectiv, peste care flutură umbra uriaşă a lui Dostoievski, îşi încordează apoi ritmul alert, halucinant, de prăbuşire iremediabilă în haosul unei voinţe disolute.”*

Romanul modern subiectiv, de analiză psihologică

I. Disocieri teoretice

Romanul de analiză psihologică a luat naştere din interesul special al scriitorilor pentru viaţa interioară a fiinţei umane. Gânduri, sentimente, stări sufleteşti confuze, conflicte ireconciliabile şi crize ale eului în căutarea propriei identităţi au fost observate de psihologi şi psihiatri şi au fost transfigurate de scriitori în romanele de analiză psihologică. Adoptarea acestei formule de roman înseamnă, implicit, producerea unor modificări în structurile tradiţionale romaneşti.

Artiştii au înţeles că un tip uman, un caracter nu poate fi cunoscut, până în cele mai profunde resorturi ale sale, privindu-l doar din exterior. Formulele clasice de construcţie a personajelor prin evidenţierea unor trăsături dominante nu mai corespund estetic şi, de aceea, se impun metode noi, moderne, de investigare amănunţită a conştiinţei. Personajul devine, astfel, imprevizibil, şi, uneori, ilogic.

Intriga sau elementul care declanşează acţiunea în romanul tradiţional trece în plan secund comparativ cu analiza psihologică.

Autori precum Marcel Proust, Stendhal, Andre Gide, F. M. Dostoievski, Tolstoi ş.a.dizolvă romanul clasic prin multiplicarea perspectivelor narative, prin identificarea personajului cu naratorul, prin anularea dimensiunii cronologice a acţiunii şi instaurarea dominaţiei memoriei involuntare.

Prin intermediul operei lui Marcel Proust, pătrund în domeniul literaturii şi ideile filozofice ale lui Henri Bergson, privind intuiţionismul.

II. Contextualizarea operei

În perioada interbelică, romanele lui Marcel Proust au produs o impresie deosebită criticilor literari şi scriitorilor români. Analizând fenomenul, Cornelia Ştefănescu opinează: *„Noutatea viziunii proustiene s-a impus pe două planuri-acela al filozofiei desfăşurate pe cont propriu de autorul însuşi în legătură cu timpul şi memoria, iar pe de altă parte, prin descoperirea aspectului realist al operei. Mai ales această trăsătură a fost pusă în evidenţă de către comentatorii români, care văd în opera lui Proust, mai mult decât criticii francezi, nu numai o introspecţie redusă la problemele eului în timp, ci o vastă frescă socială, în care, cu alte mijloace decât acelea ale lui Saint-Simon ori Balzac, el reconstituie tabloul societăţii franceze."* [1]

Concepţia despre literatură a lui Camil Petrescu se cristalizează în volumul de eseuri *Teze şi antiteze* din 1936, în care semnificativ este eseul *Noua structură şi opera lui Marcel Proust*.

Ideile care structurează concepţia scriitorului sunt:

---

[1] Cornelia Ştefănescu, *Momente ale romanului*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1973

- corelarea literaturii cu ştiinţa, filozofia şi psihologia epocii*: „Şi răspunsul ar putea să fie că literatura epică de până la Proust nu se mai integra structurii culturii moderne, iar faţă de evoluţia realizată de ştiinţă şi filozofie în ultimii patruzeci de ani, această literatură epică rămăsese anacronică.”; „Dacă afirmăm că literatura unei epoci este în corelaţie cu psihologia acelei epoci, şi dacă stăruim să arătăm că psihologia însăşi este în funcţie de explicaţia filozofică a timpului, ne reîntoarcem cu şi mai multă îndreptăţire la afirmaţia că o literatură trebuie să fie sincronică structural, filozofiei şi ştiinţei ei...”*[1]
- cunoaşterea nemijlocită a realităţii de către artist, autenticitatea: *„[...] ca să evit arbitrariul de a pretinde că ghicesc ce se întâmplă în cugetele oamenilor, nu e decât o singură soluţie: Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simţurile mele, ceea ce gândesc eu…Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti…Dar aceasta-i realitatea conştiinţei mele, conţinutul meu psihologic. . Din mine însumi, eu nu pot ieşi. . Orice aş face eu nu pot descrie decât propriile mele senzaţii, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi.”*[2]
- povestirea pe baza fluxului conştiinţei, a memoriei afective involuntare: *„În constituţia prezentului, ca atare, în fluxul conştiinţei mele, în acea curgere de gânduri, îndoieli, imagini, năzuinţe, afirmaţii, negări absolute, intră şi amintirile. [...] Amintirile fac parte din fluxul duratei, dar nu amintirile voluntare, abstrase, ci numai cele involuntare.”*[3]

Alte idei camilpetresciene, privind arta romanului, pot fi extrase din operele sale beletristice:

- **luciditatea autoanalizei** este exprimată de Ştefan Gheorghidiu, protagonistul romanului ***Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război:*** *„Atenţia şi luciditatea nu omoară voluptatea reală, ci o sporesc, aşa cum de altfel atenţia sporeşte şi durerea de dinţi. Marii voluptoşi şi cei care trăiesc intens viaţa sunt, neapărat, şi ultralucizi.”*
- **anticalofilismul** este definit în romanul *Patul lui Procust*: *„Un scriitor e un om care exprimă în scris cu o liminară sinceritate ceea ce a simţit, ceea ce a gândit, ceea ce i s-a întâmplat în viaţă, lui şi celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsufleţite. Fără ortografie, fără compoziţie, fără stil şi chiar fără caligrafie.”*

Reprezentanţi ai romanului modern subiectiv, de analiză psihologică în literatura română interbelică sunt: Camil Petrescu, Mircea Eliade, Anton Holban, Max Blecher ş.a.

---

[1] Camil Petrescu, ***Noua structură şi opera lui Marcel Proust***, apud ***Poetica romanului românesc,*** Ed. Eminescu, Bucureşti, 1987, pag. 158, antologie, note şi repere bibliografice de Mircea Regneală

[2] Idem.

[3] Idem.

III. Ilustrarea tipului de roman modern, subiectiv, de analiză psihologică

ULTIMA NOAPTE DE DRAGOSTE, ÎNTÂIA NOAPTE DE RĂZBOI

de Camil Petrescu

Romanul **Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război** a fost publicat în anul 1930, la zece ani după capodopera lui Liviu Rebreanu, *Ion.*

Geneza operei stă sub semnul biograficului, pentru că unele pagini din jurnalul de campanie al lui Camil Petrescu au fost utilizate în operă. După cum mărturiseşte scriitorul, a vrut să scrie o nuvelă despre război, dar, fiind prea amplă, a devenit punctul de plecare pentru roman. În acelaşi scop, al transfigurării artistice, timp de zece ani a strâns materiale: cărţi, articole din ziare, fotografii, tot ceea ce putea să ajute la reconstruirea atmosferei unei epoci şi a alcătuit fişe pentru personajele sale, adevărate dosare de documentare.

Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război este un roman modern, subiectiv, în care se construieşte un personaj inteligent şi lucid. Accentul cade, în această operă, pe trăirile interioare ale eroului principal, analizate prin tehnica introspecţiei. Discursul epic este scris la persoana întâi, ca o confesiune a protagonistului, Ştefan Gheorghidiu, confesiune susţinută şi de notele de subsol, dar şi de alternarea planului interior, al reflecţiei şi al trăirilor, cu cel exterior, al societăţii bucureştene din preajma Primului Război Mondial şi al frontului. Relatarea evenimentelor se face prin rememorarea evenimentelor trăite, a iubirii matrimoniale.

Naraţiunea la persoana I presupune identitatea naratorului cu personajul şi, prin urmare, perspectiva unică asupra evenimentelor, a atitudinilor şi a comportamentelor, prezentate sub forma analizei lucide prin reflectarea în propria conştiinţă.

Tema romanului se raportează la trăirea a două evenimente majore din viaţa unui om-sentimentul erotic şi experienţa morţii, în faţa cărora omul simte efectul înstrăinării sau cum spunea Camil Petrescu însuşi: *„În faţa morţii şi în dragoste, omul apare în autenticitatea lui.”*

Titlul este format dintr-o metaforă, sugerând cele două experienţe existenţiale şi reflexive, pe care le trăieşte Ştefan Gheorghidiu – iubirea şi războiul, adică chiar tema romanului .

Simbolul primei nopţi din titlu ar putea fi cel sugerat de Ov. S. Crohmălniceanu: *„Dragostea devine astfel un act acaparator, devorant, care tinde să anihileze personalitatea partenerului.”*[1]*,* iar cel de-al doilea substantiv *„noapte*” din titlu joacă rolul unui simbol al morţii. Între ultima noapte de dragoste şi întâia noapte de război, se scrie istoria unui intelectual care aspiră la cunoaştere absolută, la ideile pure, la libertate.

Titlul susţine şi **structura** romanului, cele două planuri pe care se dezvoltă acţiunea şi se construieşte personajul principal, reprezentate de cele două părţi ale operei: Cartea întâia şi Cartea a doua. Textura internă a textului este susţinută de capacitatea reflexivă a eroului de a se privi pe sine din două perspective, ca subiect al cunoaşterii şi ca obiect al cunoaşterii, rezultat al autoanalizei şi al introspecţiei.

---

[1] Ov. S. Crohmălniceanu, ***Literatura română între cele două războaie mondiale***, vol. I, Ed. Minerva, Bucureşti, 1972

Din punct de vedere **compoziţional**, se constată echilibrul şi unitatea formei, obţinute prin cele şase capitole ale fiecărei părţi, şi un epilog numit: „*Comunicat apocrif.*”La acestea se adaogă unitatea perspectivei, artificiul compoziţional care leagă prima parte de cea de-a doua, prin plasarea în incipit a unei scene, care, din punct de vedere cronologic, aparţine celei de-a doua părţi, în care este prezentat războiul.

Acţiunea romanului este discontinuă, ca urmare a împletirii timpului prezent cu rememorarea trecutului. Începe *ex-abrupto,* în prezent (realitatea frontului*): „În primăvara anului 1916, ca sublocotenent proaspăt, întâia dată concentrat, luasem parte, cu un regiment de infanterie din capitală, la fortificarea văii Prahovei, între Buşteni şi Predeal.”* şi face un salt, prin mijlocirea memoriei afective, în trecut (povestea de dragoste): *„Eram însurat de doi ani şi jumătate cu o colegă de la Universitate şi bănuiam că mă înşală.”*

Ştefan Gheorghidiu, personajul principal, asistă la o discuţie, despre dragoste, între ofiţeri, pornind de la un articol de ziar, în care se menţiona că un bărbat a fost achitat, după ce şi-a ucis soţia, care-l înşelase. Discuţia are loc la popotă, care, deşi este descrisă ca un loc auster: *„«Popota» unde suntem acum e într-o odaie mică, sătească, mai sus decât toate satele româneşti din munte. E abia mai mare ca o colibă, varuită în alb, cu două paturi înguste la perete, acoperite cu velinţe vechi, şi care acum ne slujesc şi drept scaune de masa. O lampă de «gaz» dă o lumină gălbuie, aproape la fel de leşinată ca a vinului, din paharele mari de apă, de dinainte. Masa e, fireşte, de brad, ca la cârciumile de drum mare şi acoperita cu pânză ţărănească.”* devine un spaţiu colocvial, ce dezvăluie lumea, pornind de la faptul divers: *„... iar discuţia e la fel cu toate discuţiile literare, filozofice, artistice, politice, militare, religioase ale oamenilor care, în saloane, în restaurante, în tren, în sala de aşteptare a dentistului, «îşi spun părerea lor» cu convingerea neînduplecată şi matematică cu care larvele îşi ţes în jur gogoşi.”*

Un timp, eroul nu intervine în discuţie, ascultând doar părerile unor ofiţeri precum Floroiu, Corabu şi Dimiu, pentru că vrea să obţină o permisie. Trăieşte sentimente intense şi dramatice la gândul că nu va putea să-şi vadă soţia aflată la Câmpulung: „*În mine era o foială de şerpi...”*, iar, când nu i se acordă permisia, îşi exprimă brutal părerea despre superficialitatea celor care discutau: *„Discuţia dumneavoastră e copilăroasă şi primară. Nu cunoaşteţi nimic din psihologia dragostei. Folosiţi un material nediferenţiat.”*

Discuţia de la popotă constituie cauza declanşării memoriei afective a personajului-narator şi al rememorării poveştii de dragoste cu Ela, soţia sa. Ştefan Gheorghidiu, student la filozofie se căsătoreşte din dragoste cu Ela, o studentă de la Litere. Deşi erau săraci, cei doi se iubeau şi lumea lor mică părea perfectă.

Dintr-un capitol cu nume balzacian*, Diagonalele unui testament*, în care, încă o dată se dezvăluie natura ideală a protagonistului, aflăm că Ştefan moşteneşte, după moartea unchiului său, bătrânul avar Tache Gheorghidiu, o avere care-i schimbă destinul. Tinerii căsătoriţi pătrund în cercurile mondene ale capitalei, abandonându-şi treptat vechii prieteni. Viaţa lor se compune acum din participarea la ceaiuri dansante, excursii în bandă, vizionarea tuturor premierelor de la teatru şi nu doar a spectacolelor bune, cum făceau înainte. La insistenţa altui unchi al său, deputatul Nae Gheorghidiu şi a omului de afaceri analfabet Tănase Vasilescu Lumânăraru, dar şi a Elei, Ştefan intră în afaceri, în industria metalurgică. neavând spirit practic, însă, pierde o sumă şi se retrage din asociaţie.

În capitolul *„E tot filozofie...”,* sunt surprinse aspecte din viaţa de intelectual a lui Ştefan, dar şi din viaţa casnică. Personajul se construieşte sub ochii noştri, ca intelectual preocupat de speculaţiile privind concepţiile lui Kant şi a lui Schopenhauer. Încearcă, într-o scenă sugestivă, să-i explice şi Elei problema cunoaşterii prin simţuri şi prin raţiune, lecţia de filozofie fiind, de fapt, un pretext pentru prezentarea unui episod erotic.

Curând, Ştefan are bănuiala că Ela nu mai este fata de care s-a îndrăgostit şi trăieşte un tulburător sentiment de îndoială, care dă naştere unui **conflict interior**. Evenimente şi întâmplări, aparent inocente, capătă în conştiinţa lui dimensiunile unei adevărate catastrofe pasionale. Analizând modul în care romancierul prezintă disoluţia iubirii, Tudor Vianu consideră: *„[…] ceea ce izbuteşte mai bine autorul* ***Ultimei nopţi de dragoste...*** *, nu este atât afundarea în regiunile obscure ale conştiinţei, cât exactitatea aproape ştiinţifică în despicarea complexelor sufleteşti tipice.”* [1]

Eroul consideră că toată suferinţa lui a început din cauza unui domn G. , pe care l-au cunoscut la o petrecere. În timpul unei excursii, organizate de Anişoara, verişoara lui Ştefan, la Odobeşti, Ela i-a acordat o atenţie prea mare lui G. , ceea ce a trezit în sufletul soţului o suferinţă crâncenă: *„Fiecare credem că femeia care ne iubeşte are, păstrate pentru noi, anumite mici gesturi de mângâiere şi frumuseţe, gesturi cărora noi le dăm un anume înţeles şi ne e o suferinţă crâncenă să vedem că le are şi pentru altul.”* Parcă o altă Ela se afla în faţa lui, iar această nouă imagine îi producea o durere fizică şi psihică. A încercat să ceară explicaţii, dar Ela nu a recunoscut nimic, mai mult, a încercat să-l convingă de faptul că acestea sunt regulile în societatea mondenă: *„Aşa sunt petrecerile astea. O dată acasă, niciuna nu se mai gândeşte la cunoştinţele şi întâmplările de aci.”* Pentru el, însă, momentul era grav, iar cuvintele ei ascundeau, în loc să dezvăluie adevărul: *„Cuvântul e oricând un mijloc imperfect de comunicare. Tot ce e sens, tot ce e adevăr, tot ce e conţinut real scapă, printre silabe şi propoziţiuni, ca aburul prin ţevile plesnite.”*

La întoarcerea de la Odobeşti, Ştefan face *„un bilanţ sinistru”*şi compară turnirurile medievale, care de multe ori se sfârşeau cu aducerea acasă pe scut a unora, cu propria situaţia: *„Aşa cum mă întorceam eu cu imaginea femeii iubite, ucisă.”*

Momentele de suferinţă, provocate de gelozie, dar şi de repetatele despărţiri, după excursia de la Odobeşti sau când, venind pe neaşteptate, n-o găseşte acasă (capitolul *Între oglinzi paralele*), îi provoacă lui Ştefan chinul unei analize, pe cât de lucide, pe atât de dureroase*: ”Am suferit din nou mistuitor. Ziua şi noaptea (literalmente), nu puteam gândi decât la ea.”*La două săptămâni după cea de-a doua împăcare, Ştefan este concentrat şi aranjează ca ea să plece la Câmpulung.

A doua experienţă, decisivă, în planul cunoaşterii o reprezintă războiul. Imaginea războiului este demitizată, transformată faţă de aceea eroică pe care i-o consacrase clasicismul. Încă din primul capitol, personajul-narator are o atitudine critică şi ironică la adresa pregătirilor de război, a fortificaţiilor de pe Valea Prahovei: *„Nişte şănţuleţe ca pentru scurgere de apă, acoperite ici şi colo cu ramuri şi frunziş, întărite cu pământ ca de un lat de mână, erau botezate de noi tranşee şi apărau un front de vreo zece kilometri.”* Peste această slabă pregătire se suprapun atacurile furibunde ale duşmanilor, care seamănă haos, moarte, mutilare fizică şi psihică. Secvenţele, din roman, în care este descris războiul sunt susţinute de pagini din jurnalul de campanie

---

[1] Tudor Vianu, ***Arta prozatorilor români***, Ed. Hyperion, Chişinău, 1991

al autorului, accentuând impresia de autenticitate. Capitolul *Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu* conţine unele dintre cele mai cutremurătoare imagini ale războiului din literatura română.

Pe front, în preajma morţii şi alături de soldaţii săi, eroul are parte de experienţe unice: comuniunea cu simplitatea sufletească a poporului prin receptarea doinei, pe drumul spre Rucăr: *„Aci, la răspântia de drum mare, îmi simt tot sufletul deschis ca o rană. E o întâlnire cu cântecul pământului, şi stranie transpunere între chinurile iubirii mele de oraş şi chinurile adunate, ca o drojdie, în sufletul ăsta obştesc de răspântie.”*, apropierea de oameni ca elementară solidaritate: *„Acum oamenii de aici... îmi sunt singurii aproape şi sunt mai aproape de ei decât de mama şi de surorile mele.”* şi descoperirea universului infinit: *„[...] n-aş vrea să existe pe lume o experienţă definitivă, ca aceea pe care o voi face, de la care să lipsesc, mai exact, să lipsească ea din întregul meu sufletesc. [...] cu un eu limitat în infinitul lumii, niciun punct de vedere, nicio stabilitate de raporturi nu mai era posibilă, şi deci nicio putinţă de realizare sufletească.”*

Spectacol terifiant, ordine contradictorii, spaima de moarte, imagini vizuale şi auditive hiperbolizante sunt liniile de forţă ale viziunii artistice. Acţiunea este dinamică, precipitată, cu ritm susţinut. Abundă verbele de mişcare la timpul prezent şi interjecţiile verbale. În mijlocul Apocalipsei, Ştefan simte responsabilitate faţă de oamenii din plutonul său şi, mai ales, multă compasiune. Are, de asemenea, impresia că se detaşează de realitate şi reflectează asupra ei precum unii dintre condamnaţii la moarte, căci războiul pare o nesfârşită noapte. În ciuda ororilor, războiul îl ajută să se regăsească, să descopere adevărurile majore ale existenţei.

Este rănit şi, după o perioadă de spitalizare, se întoarce acasă. După experienţa războiului, reîntâlnirea cu Ela nu-i mai produce emoţie şi suferinţă. Observă cu ironie semnele îmbătrânirii pe chipul şi pe trupul ei şi, brusc, decide să se despartă de ea.

Finalul este deschis: *„A doua zi m-am mutat la hotel pentru săptămâna pe care aveam s-o mai petrec în permisie. I-am dăruit nevesti-mi încă o sumă ca aceea cerută de ea la Câmpulung şi m-am interesat să văd cu ce formalitate îi pot dărui casele de la Constanţa. I-am scris că-i las absolut tot ce e în casă, de la obiecte de preţ la cărţi... de la lucruri personale, la amintiri. Adică tot trecutul.”* Îmbogăţit prin experienţa războiului şi eliberat de limitările unei iubiri care i-a produs o suferinţă profundă, Ştefan este pregătit pentru o altă etapă a existenţei sale.

Fundalul romanului este realizat ca frescă socială, aşa cum se întâmplă în romanele realiste. Este conturat spaţiul citadin, în care trăieşte o lume eterogenă, mediocră, perfect adaptată: bogaţi avari, afacerişti analfabeţi, politicieni abili. Ţelul suprem este banul, care se poate obţine prin afaceri, precum Vasilescu Lumânăraru sau printr-o căsătorie convenabilă, cum a făcut unchiul Tache. Moştenirea este vânată de toţi, ca la Balzac. Familia nu are rădăcini afective şi, tocmai de aceea, pare să se îndepărteze de rosturile ei tradiţionale.

Apar un tip nou, politicianul consacrat: „... *Nae Gheorghidiu e unul din cei mai deştepţi şi mai periculoşi oameni din ţara românească.”* şi noi teme de dezbatere: politica şi războiul.

Viaţa mondenă a capitalei este descrisă prin obiceiurile celor bogaţi: serate, petreceri, distracţii superficiale, la limita moralităţii.

Armata este ilustrată prin tipuri şi ipostaze de ofiţeri şi soldaţi, dar şi prin descrierea detaliată a frontului şi a războiului.

În acest context, personajul principal, ilustrând tipul intelectualul pare desprins de realitate şi trăieşte o dramă a cunoaşterii absolute.

Ştefan Gheorghidiu este un narator-actor, adică îndeplineşte atât funcţia de personaj principal, cât şi pe aceea de reprezentare a lumii ficţionale, fiind un alter-ego al autorului însuşi. Ordonarea şi coerenţa materialului epic se fac din perspectiva conştiinţei sale. El ilustrează intelectualul nonconformist, inadaptat într-o societate dominată de bani şi de snobism, dezinteresat de latura materială a existenţei, adept al filozofiei idealiste, pe care o aplică asupra realităţii imperfecte.

Personajul aproape nu are portret fizic, însă nu-i lipsesc datele de identitate/stare civilă: tânăr student la filozofie, la Universitatea din Bucureşti, provenind dintr-o familie săracă, al cărui tată, Corneliu Gheorghidiu, profesor universitar şi publicist recunoscut, murise de tânăr lăsând familia cu datorii. Mama sa şi cele două surori alcătuiau familia. Avea doi unchi, bătrânul avar Tache şi deputatul Nae, apreciat liberal. Se căsătoreşte, din dragoste, cu Ela, o colegă de facultate. Devine şi el profesor universitar, este concentrat şi pleacă pe front, în Primul război Mondial. Trăieşte intens sentimente contradictorii, bănuind că soţia îl înşală şi, după o dureroasă experienţă a războiului, revine în capitală şi se desparte de ea.

Portretul moral al personajului este impresionant. El se conturează prin tehnici ale analizei psihologice: introspecţia, sondarea psihicului omenesc până la limita subconştientului, monologul interior, prin care sunt surprinse, cu luciditate, stări psihice tensionate, aduse în planul scriiturii prin fluxul conştiinţei.

Caracterul reflexiv al personajului reiese din primele pagini ale romanului, în scena de la popotă, când îşi dezvăluie concepţia despre iubire. Găsim, în monologul interior, argumentele aspiraţiei sale către absolut: *„O iubire mare e mai curând un proces de autosugestie... [...]Orice iubire e ca un monoideism, voluntar la început, patologic pe urmă. [...] Trebuie să se ştie că şi iubirea are riscurile ei. că acei care se iubesc au drept de viaţă şi de moarte, unul asupra celuilalt.”*Analizând sentimentul până în cele mai adânci resorturi ale sale, Ştefan concluzionează că a iubit întâi din orgoliu, pentru ca, ulterior, să ajungă să nu mai poată trăi fără Ela: *„Simţeam că femeia aceasta era a mea în exemplar unic, aşa ca eul meu, ca mama mea, că ne întâlnisem de la începutul lumii, peste toate devenirile, amândoi, şi aveam să pierim la fel amândoi.”*

Personalitatea complexă a personajului se completează cu alte trăsături, ce reies din evenimentele ce au succedat căsătoriei şi din analiza acestora. Masa luată, împreună cu familia, la unchiul Tache este construită din motive şi tehnici balzaciene (moştenirea, avarul, orfanul, tehnica detaliului semnificativ). Cu această ocazie, Ştefan apără onoarea tatălui său, acuzat de unchii săi că *„fusese nepractic şi neserios”*, dezvăluindu-şi dezinteresul total faţă de condiţia materială a existenţei, dar şi aprecierea pentru tipul de inteligenţă analitică. Dacă respectatul deputat Nae Gheorghidiu, critică gândirea filozofică: *„Cu Kant ăla al dumitale şi cu Schopenhauer nu faci în afaceri nicio brânză .”*, Ştefan comentează avizat: *„E greşit să socoţi că la firile mediocre inteligenţa rămâne deasupra intereselor. La origină (Bergson are neîndoios dreptate) inteligenţa n-a fost decât un mod practic, un instrument de adaptare la mediu, un mijloc pentru apărarea intereselor. La imensa majoritate a oamenilor ea a rămas şi azi acelaşi lucru.”*

Dintr-o asemenea concepţie, s-a născut şi ironia muşcătoare a unui răspuns decisiv, formulat în apărarea memoriei tatălui: *„De cele mai multe ori părintele care lasă avere copiilor le transmite şi calităţile prin care a făcut averea: un obraz mai gros,*

un stomac în stare să digere şi ouă clocite, ceva din urâţenia nevestei luate pentru averea ei, neapărat o şiră a spinării flexibilă ca nuiaua (dacă nu cumva rahitismul nevestei milionare n-a înzestrat-o cu cocoaşă rigidă ca o buturugă). Orice moştenire e, s-ar putea zice, un bloc.”

Luciditatea analizei şi superioritatea reflecţiilor apar şi în pasajele monologate, privind sentimentul de tristeţe datorat distrugerii iubirii şi decăderii persoanei faţă de care îşi manifestase afecţiunea: *„Era o suferinţă de neînchipuit, care se hrănea din propria ei substanţă.”*

Analizând modul în care personajul-narator prezintă disoluţia iubirii, Tudor Vianu consideră: *„[…] ceea ce izbuteşte mai bine autorul* ***Ultimei nopţi de dragoste...*** *, nu este atât afundarea în regiunile obscure ale conştiinţei, cât exactitatea aproape ştiinţifică în despicarea complexelor sufleteşti tipice.”*[1] Astfel, după părerea lui Vianu, există câteva etape ale analizei:

„Comparaţia fizică este primul simptom al iubirii care se îndepărtează”[2]*,* argument dedus dintr-o replică a Elei, după ce l-a cunoscut pe elegantul domn G.: „*N-ar fi bine să-ţi comanzi azi sau mâine două costume noi?”*

„Refuzul intimităţii este al doilea simptom.”[3] – trimitere la dorinţa Elei de a-l avea în maşină pe domnul G.;

„Cochetăria intră în scenă”[4] – aluzie la comportamentul Elei, în timpul excursiei de la Odobeşti;

„Şi deodată iubirea care suferea se transformă în dispreţul lucid.”[5]

Realitatea cumplită a războiului produce în sufletul lui Ştefan alte ecouri. Relativitatea vieţii, teama de moarte şi de suferinţă fizică, solidaritatea cu semenii pe front conduc la o cunoaştere superioară, la o redescoperire a sinelui în raport cu o lume alienată. La acest nivel al conştientizării, Ştefan poate să renunţe la Ela, femeia superficială, adaptată în societate, caracterizată prin inteligenţă practică.

Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război de Camil Petrescu este un roman în care experienţele personale se îmbină cu ficţiunea prin moduri şi tehnici interesante ale prozei moderne, de analiză psihologică. Combinând perspectivele temporale asupra evenimentelor, simultană şi ulterioară, împletind timpul cronologic cu acela psihologic, autorul reuşeste să-şi demonstreze teoria despre roman: „*Eram ca într-o zi imensă şi întâmplările acestea mici, amănunţite până în fracţii de impresie, erau printre cele mai importante din viaţa mea. Astăzi, când le scriu pe hârtie, îmi dau seama, iar şi iar, că tot ce povestesc nu are importanţă decât pentru mine, că nici nu are sens să fie povestite[... .]căci singura existenţă reală e aceea a conştiinţei.”*

[1] Tudor Vianu, ***Arta prozatorilor români***, Ed. Hyperion, Chişinău, 1991
[2] Idem.
[3] Ibidem.
[4] Ibidem.
[5] Ibidem.

Repere critice:

- Pompiliu Constantinescu, ***Romanul românesc interbelic,*** Ed. Minerva, Bucureşti, 1977: *„Există o psihologie profesională a războiului, pe care d. Camil Petrescu o descifrează cu stăpânire de sine, cu obiectivitate rece, în scene caracteristice, în întâmplări trăite, cu febrilitate şi dramatism. E o încordare patetică, un nerv vibrant, o plasticitate sclipitoare, prinsă în formule pregnante, în acest jurnal de campanie, care un ascunde nimic din ororile şi răsturnarea morală a războiului."*
- Constantin Ciopraga, ***Personalitatea literaturii române***, Institutul European, 1997: *„Nu materia romanescă e nouă la el, ci poetica romanului, mai precis regia comunicării, aspiraţia de a urca de la individual la general, la esenţa ultimă a fenomenelor. [...] În personajul-pivot, la Camil, e de fapt acelaşi personaj dezolat, mereu în criză, mereu în variante complementare, intelectual de o relevanţă superioară în planul ideilor, dar eşuând lamentabil în ordine pragmatică."*
- Ovid S. Crohmălniceanu, ***Cinci prozatori în cinci feluri de lectură***, Editura Cartea Românească, 1984: „*Camil Petrescu ne împărtăşeşte în* ***Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*** *o experienţă proprie, nemijlocită. Cel puţin a doua parte din roman (Jurnalul de front) ţine să ne facă a uita că naratorul e un personaj literar (Ştefan Gheorghidiu), vocea autorului însuşi amestecându-se adesea cu a lui, până la confundare."*
- Mario Vargas Llosa, ***Scrisori către un tânăr romancier***, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2003: *„Deşi tema timpului, care a fascinat atîţia gînditori şi creatori (printre ei pe Borges, cel ce a fantazat multe texte despre el), a dat naştere la multiple teorii, diferite şi divergente, totuşi cred că toţi putem fi de acord cel puţin cu această simplă deosebire: există un timp cronologic şi un altul, psihologic. Primul există obiectiv, independent de subiectivitatea noastră, şi este cel pe care îl măsurăm după mişcarea astrelor în spaţiu şi după diversele poziţii ocupate între ele de planete, acel timp ce roade din noi de cum ne naştem pe lume pînă cînd dispărem și stăpîneşte curba fatidică a vieţii tuturor existenţelor. Dar mai este şi un timp psihologic, de care sîntem conştienţi în funcţie de ce facem sau nu facem şi care gravitează într-un fel foarte diferit în emoţiile noastre. Acest timp trece repede cînd ne bucurăm de ceva şi ne cufundăm în experienţe intense şi exaltante, care ne farmecă, ne distrag şi ne absorb. Dimpotrivă, se amplifică nemăsurat şi pare nesfîrşit – secundele trec ca minutele, iar acestea ca orele – cînd aşteptăm şi suferim, cînd împrejurarea sau situaţia noastră anume (singurătatea, aşteptarea, catastrofa care ne înconjoară, expectativa a ceva ce trebuie ori nu să se întîmple) ne dă o conştiinţă acută a acestei scurgeri care, tocmai fiindcă am dori să se iuţească, pare a se încetini, a se împotmoli, a se opri."*

Romanul realist-balzacian

I. Disocieri teoretice

Scriitorul francez Balzac a impus în literatura universală un model de roman, prin care a dorit: „... *să scrie o istorie a moravurilor şi să descrie cu minuţiozitate diferitele tipuri umane [...] Intenţia lui Balzac este deci de a crea un roman totalizant, pe drumul deschis de W. Scott. Făcând „concurenţă Stării Civile, conform celebrei sale formule, Balzac a extins considerabil sfera de influenţă a romanului: pe de o parte, a multiplicat tehnicile uzitate (dialoguri, descrieri, conflicte), iar pe de altă parte, a consolidat valoarea filozofică a genului."* [1] El a descris, în romanele sale *Eugénie Grandet*, *Moş Goriot, Iluzii pierdute* ş.a., tipurile umane în mediul lor caracteristic şi a cercetat psihologia şi comportamentele umane.

Balzacianismul este un concept ce defineşte maniera de a scrie prin utilizarea unor tehnici specifice autorului francez. Scriitorul este un pictor al moravurilor unei epoci, el creează o tipologie de personaje prin raportarea la mediul social (personajul este construit în strânsă legătură cu lumea în care trăieşte, caracterul lui este determinat de aceasta, el este un produs al mediului său de viaţă), „*Descrie-mi vizuina şi o să-ţi spun cine este animalul care o locuieşte". (Balzac)?*, utilizează prototipuri reale, tehnica detaliului semnificativ, foloseşte documentele în sprijinul imaginaţiei, fresca socială etc.

II. Contextualizarea operei

În cronici şi articole teoretice privitoare la proză, G. Călinescu judecă romanul din perspectiva creatorului, optând pentru modelul balzacian, care nu sparge tiparele tradiţiei, pentru că*: „... are o adevărată alergie faţă de romanul de introspecţie*".[2]

Călinescu afirmă: *„Romanul este expresia directă a vieţii fără acţiuni personale şi fără obligaţiuni de originalitate temperamentală şi verbală şi, ca atare, cere în primul rând o mare experienţă de viaţă."*[3] El refuză formula reprezentată de romanele lui Marcel Proust, considerând că nu existau condiţiile realizării introspecţiei, prin urmare: *„Tipul firesc de roman românesc este deocamdată acela obiectiv."*[4] Şi aderă la Balzac, ale cărui romane: *„aşa de documentate, în aparenţă, sunt pline de [...] înaltă semnificaţie umană."*[5]

---

[1] Gilles Philippe, ***Romanul, de la teorii la analize***, Institutul European, Iaşi, 2002
[2] D. Micu, ***Între Apollo şi Dionysos***, Ed. Minerva, Bucureşti, 1979.
[3] G. Călinescu, ***Ulysse***, E. P. L. , Bucureşti 1967.
[4] ibidem
[5] ibidem

III. Ilustrarea tipului de roman realist-balzacian

ENIGMA OTILIEI

de George Călinescu

George Călinescu (1899-1965) instituie, în perioada interbelică, formula romanului realist obiectiv de factură balzaciană, prin care a dorit să dea o replică literaturii subiective şi cu accente lirice. Proza sa cuprinde volumele: *Cartea nunţii* (1933), *Enigma Otiliei* (1938), *Bietul Ioanide* (1953) şi *Scrinul negru* (1965).

Enigma Otiliei de George Călinescu ilustrează specia roman prin faptul că are o dimensiune mare, acţiune complexă desfăşurată pe mai multe planuri grupate în jurul unui nucleu, care presupune prezenţa mai multor personaje, ce trăiesc conflicte puternice interioare şi/sau exterioare. Opera corespunde estetic unei concepţii realiste a autorului, care transfigurează realitatea în artă printr-o tehnică balzaciană.

Perspectiva narativă este caracterizată prin situarea naratorului în spatele personajelor şi a evenimentelor, extradiegetic, un narator omniscient şi obiectiv. Timpul diegezei (al relatării evenimentelor) este evident anterior istoriei (al producerii lor), ceea ce susţine ipostaza naratorului auctor, care relatează evenimente într-un discurs la persoana a treia.

Problematica romanului este dată de patru teme evidente: cea **socială**, particularizată în manieră balzaciană ca frescă a societăţii bucureştene de la începutul secolului al XX-lea, **a paternităţii** şi a **moştenirii**, tot o temă balzaciană, cu filiaţii pe linia puterii nefaste a banului asupra individului şi a stratificării sociale cu repercusiuni privind relaţiile interumane, **tema iubirii** corespunzând evoluţiei cuplului Felix-Otilia şi tema **formării,** care-l vizează pe Felix, erou de bildungsroman.

Structura romanului este reprezentată de evoluţia acţiunii pe trei planuri narative: un plan al destinului lui Felix Sima, adolescentul orfan care vrea să-şi facă o carieră la Bucureşti – bildungsroman, legat de cel al Otiliei Mărculescu, al doilea plan – al luptei clanului Tulea pentru averea lui Costache Giurgiuveanu şi al treilea – al evoluţiei arivistului Stănică Raţiu, personaj tipic pentru epoca de ascensiune a burgheziei bucureştene dintre cele două războaie mondiale. Cele trei planuri principale se împletesc cu altele, secundare, în care sunt descrise scene importante pentru conturarea unei veritabile fresce sociale.

Compoziţional, romanul se caracterizează prin existenţa celor XX de capitole, în care evenimentele şi episoadele narative sunt înlănţuite cronologic, liniar. Inserţia unor elemente de modernitate – între care **analiza psihologică**, prin intermediul căreia pesonajele au viaţă interioară, apropiindu-se de persoana reală, iar unele dintre ele se caracterizează prin deviaţii psihice datorate eredităţii şi/sau mediului ce evidenţiază stilul călinescian – sparge uneori cronologia faptelor. De asemenea, se observă caracterul **scenic** al multor fragmente, realizat prin dialog, prin tehnica restrângerii treptate a focalizării, prin detaliile didascalice care accentuează dramatismul vieţii. În acelaşi sens, analepsa (evocarea), prolepsa (anticiparea)şi elipsa unor evenimente din diegeză sunt mărci ale modernităţii romanului.

Titlul romanului incită la reflecţie: femeia –sursă a frumuseţii, a misterului, încifrare a vieţii. Otilia este, conform titlului, personajul principal, eponim, ilustrând, din perspectiva autorului, sufletul complicat al femeii, imposibil de încadrat în canoanele unei epoci dominate de mediocritate şi avariţie. În subtext, titlul trimite şi la tipologia

feminină propusă de Călinescu, de la femeia defeminizată, gen Aurica şi Aglae, la femeia curtezană – precum Georgeta şi până la femeia-copil-mister, Otilia.

Titlul se oglindeşte în conţinut, în tehnica poliedrică a construcţiei personajului eponim, care devine modern, complex şi contradictoriu, multiplicat în ochii celorlalţi, dar mai ales în reprezentarea lui Felix: *„Felix se închise în biroul lui şi scoase vechea fotografie pe care i-o dăduse Otilia. Ce deosebire!Unde era Otilia de altădată? Nu numai Otilia era o enigmă, ci şi destinul însuşi.”*

De reţinut este şi faptul că, iniţial, romanul s-a numit ***Părinţii Otiliei***, sugestie balzaciană a paternităţii; ulterior, editorii au ales ***Enigma Otiliei.***

Incipitul fixează coordonatele spaţio-temporale ale acţiunii. Naratorul îşi asumă un rol de analist şi de critic rafinat. Limbajul lui îşi dezvăluie funcţia referenţială şi se deosebeşte de limbajul unor personaje, cum ar fi cel al Aglaei: *„Într-o seară de la începutul lui iulie 1909, cu puţin înainte de orele zece, un tânăr de vreo optsprezece ani, îmbrăcat în uniformă de licean, intra în strada Antim, venind dinspre strada Sfinţii Apostoli cu un soi de valiză în mână, nu prea mare, dar desigur foarte grea, fiindcă, obosit o trecea des dintr-o mână într-alta. Strada era pustie şi întunecată şi, în ciuda verii, în urma unor ploi generale, răcoroasă şi foşnitoare ca o pădure. Într-adevăr, toate curţile şi mai ales ograda bisericii erau pline de copaci bătrâni, ca de altfel îndeobşte curţile marelui sat* ***ce era atunci Capitala****. Vântul scutura, după popasuri egale, coamele pomilor, făcând un tumult nevăzut, şi numai întunecarea şi reaprinderea unui lan de stele dădea trecătorului bănuiala că mari vârfuri de arbori se mişcau pe cer.”; „De unde să mă cunoască? întrebă Aglae. Când a murit mă-sa, era numai atât […]”*

Subiectul romanului se construieşte clasic prin articularea celor cinci momente, expoziţiunea, intriga, desfăşurarea acţiunii, punctul culminant şi deznodământul, într-o perfectă coerenţă epică şi estetică.

Expoziţiunea se conturează din incipit, unde se precizează timpul şi locul acţiunii: 1909, în Bucureşti. Descrierea străzii Antim, a casei lui Costache Giurgiuveanu, a salonului, unde pătrunde Felix prima oară oferă detalii concrete pentru imaginarea locului acţiunii. Pătrunderea cititorului în acest spaţiu se face treptat, prin tehnica focalizării şi prin multiplicarea rolurilor naratoriale: auctor, comentator al evenimentelor şi al tipurilor umane reprezentate, regizor care controlează traiectul existenţial al personajelor, analist al snobismului burghezilor bogaţi, al kitschului realizat în domeniul arhitecturii, mobilierului şi al aranjamentelor interioarelor. Gustul estetic al naratorului se manifestă critic şi în privinţa vestimentaţiei şi a machiajului unor personaje. Efectul de **kitsch/ amestecul de stiluri şi impresia de neîngrijit,** surprinse în manieră balzaciană, indică trăsături ale personajelor: *„Casa avea un singur cat, aşezat pe un scund parter-soclu, ale cărui geamuri pătrate erau acoperite cu hârtie translucidă, imitând un vitraliu de catedrală. Partea de sus privea spre stradă cu patru ferestre de o înălţime absurdă, formând în vârful lor câte o rozetă gotică, deşi deasupra lor zidăria scotea tot atâtea mici frontoane clasice, sprijinite pe câte două console. La faţadă, acoperişul cădea cu o streaşină lată, rezemându-se pe console despărţite de casetoane, totul în cel mai antic stil, dar console, frontoane şi casetoane erau vopsite cu un ulei cafeniu. Zidăria era crăpată şi scorojită în foarte multe locuri, şi din crăpăturile dintre faţada casei şi trotuar ieşeau îndrăzneţ buruienile.”*

Expoziţiunea cuprinde şi o **scenă**, a jocului de cărţi din casa lui Giurgiuveanu, la care participă principalii actanţi ai romanului: clanul Tulea, reprezentat prin Aglae, sora lui moş Costache, Aurica, fata de măritat şi Simion; Otilia Mărculescu, fiica vitregă a lui

moş Costache;moşierul Leonida Pascalopol, prieten şi pretendent la mâna Otiliei; moş Costache Giugiuveanu şi Felix Sima, adolescentul orfan, venit din Iaşi la tutorele lui. Scena are un puternic caracter vizual, fiind construită prin ochii lui Felix, cu multe amănunte semnificative.

Aici se conturează şi principalele conflicte ale romanului: lupta pentru moştenirea lui moş Costache şi iubirea dintre Felix şi Otilia.

Incursiunea în istoria personajului Felix, din expoziţiune, realizează identitatea acestuia după modelul stării civile (identificarea persoanei fizice), iar ca modalitate a narării este un **rezumat**: *„Uimirea liceanului va părea nu se poate mai îndreptăţită, dacă vom şti cine era. Se numea Felix Sima şi sosise cu o oră înainte în Bucureşti venind din Iaşi, unde fusese elev în clasa a VIII-a a Liceului Internat. Sfârşise liceul, trecând şi examenul de capacitate, şi acum venea în Bucureşti la tutorele său, Costache Giurgiuveanu."* În fragmentul citat, se observă capacitatea naratorului de a se manifesta demiurgic, auctorial, lăsând impresia că ştie mai multe decât cititorul.

Intriga, privind planul acţiunii, în care se prezintă istoria unei moşteniri**,** se cristalizează într-o replică a Otiliei, care preia rolul de narator, oferind explicaţii pentru Felix, dar şi pentru lector: *„Ei, da, tanti Aglae şi cu Aurica nu pot să mă sufere, fiindcă le e teamă că au să piardă moştenirea... Aurica îşi închipuie că o să se mărite spunând că are un unchi bogat... O pocită... Papa, vezi tu, nu mi-e tată bun. . Mama a mai fost căsătorită înainte, şi când a luat pe papa, eu eram de câtiva ani[...]Dar papa mă iubeşte, şi apoi... e îndatorat să aibă grijă de mine, fiindcă mama i-a dat o mulţime de bani fără niciun act, pe care papa i-a vârât în afacerile lui... Dacă nu murea pe neaşteptate mama, ar fi fost altfel. . papa voia să mă adopteze. . Şi acum ar voi, nu-l lasă tanti Aglae..."*

Desfăşurarea acţiunii este marcată de raportarea naratorului la ordinea temporală, ceea ce creează provocări continue adresate lectorului. Deşi, în linii mari, acţiunea este organizată cronologic, se constată unele discontinuităţi, realizate prin descrieri ale mediului sau analize psihologice, prin regresii în trecut pentru refacerea istoriei unor personaje, prin rezumarea unor fapte sau prin anticiparea altora, ori prin simultaneitatea unor fapte petrecute în planuri diferite: *„Aceste purtări schimbară într-atât opinia lui Simion despre Stănică, încât când Otilia şi Felix porneau la moşia lui Pascalopol, toată lumea în casa Tulea vorbea de cununia Olimpiei ca de un eveniment iminent."*

După ce a pătruns în casa lui moş Costache, Felix ia cunoştinţă cu iţele încâlcite ale luptei pentru averea acestuia, avere râvnită de clanul Tulea, mai ales de Aglae şi de cele două fete, Aurica şi Olimpia, dar şi de Stănică Raţiu, soţul Olimpiei, elemente ce intră în paradigma **conflictului exterior**. În apropierea Otiliei, tânărul descoperă şi iubirea inocentă, dar şi gelozia faţă de potenţialul candidat la mâna fetei, Leonida Pascalopol, ceea ce conduce la un **conflict interior, erotic:** *„Felix îşi dădea seama că iubeşte pe Otilia, fără să poată determina conţinutul acestui sentiment."; „Când însă Pascalopol sosea seara, întâmpinat de râsetele vioaie ale fetei, omagiat cu furtuni de execuţii la pianoforte, mângâiat, răsplătit cu bucurii naive pentru cel mai mic dar, Felix se întuneca din nou de gelozie şi-i ura moşierului o moarte repede."*

Aurica încearcă să-l atragă pe Felix în mrejele căsătoriei, jucând pentru el rolul fetei de măritat, gospodină, cu educaţie bună şi cu profund dispreţ faţă de Otilia, pe care o consideră o fată de moravuri uşoare. Ea se înscrie, în comportament, în linia descrisă de Otilia, manifestând un mare interes, întreţinut şi de mama acesteia, faţă de Felix, în

care vede un viitor soţ. Când Felix înţelege strategia ei şi n-o mai vizitează, află: *„... Aurica s-a plâns lui moş Costache că el, Felix, n-a fost cavaler cu ea, că i-a dat braţul în văzul tuturor pe stradă şi a intrat de atâtea ori în odaia ei, înducând-o în eroare că ar avea intenţii serioase.”*

Vizitele în casa Tulea, cu scopul de a-l medita pe corigentul Titi, i-au permis, pe de altă parte, lui Felix să-i cunoască mai bine pe membrii familiei. Pe Simion, tatăl, suferind de nervi, despre care se spunea că: *„... fusese în tinereţe alt om decât cel care se vedea, avusese o viaţă agitată, aventuri de dragoste, scandaluri.”,* l-a recunoscut după faptul că broda pe etamină. Mai târziu boala, de care suferă Simion, se agravează, el crezându-se Dumnezeu, de aceea Aglae îl duce la ospiciu.

Titi are o pasiune de a copia cărţi poştale ilustrate, într-o manieră ridicolă, de a-şi ordona lucrurile cu o grijă militărească şi de a se legăna pe muchia mesei, sugerând un psihic labil. Trece printr-o criză erotică având-o ca obiect al adoraţiei pe Otilia, apoi se căsătoreşte, pe furiş, cu Ana Sohaţchi, spre disperarea Aglaei. Ana se plictiseşte însă repede de Titi, care: „... *picta, se legăna lângă sobă, şedea nemişcat pe marginea patului, când era plictisit, şi refuza orice abatere de la acest program, acuzând prin posomorâre şi încăpăţânare antipatia faţă de spiritul independent al Anei [...]”* şi-şi părăseşte soţul, ulterior divorţând. Titi rămâne un aspirant la căsătorie, ca formă de împlinire în plan social.

Olimpia, fata cea mare a familiei Tulea, este cerută în căsătorie de avocatul Stănică Raţiu, căruia i se promite ceva zestre, pe care, ulterior Simion nu o mai dă, strigând că Olimpia nu e fata lui. Cei doi au un copil, care moare însă din lipsa de îngrijire. În schimb, Stănică e un veritabil trăgător de sfori, colportând ştiri şi pândind banii lui moş Costache, iar, între timp, profitând de toţi pentru a cere bani. Lui Pascalopol îi trimite chiar o scrisoare, stilul epistolar evidenţiind caracterul lui negativ şi imprimând acţiunii efecte comice.

Stănică se amestecă în treburile tuturor, în căsătoria lui Titi, în „formarea” erotică a lui Felix, căruia i-o recomandă pe Georgeta, o curtezană, şi pe Lili, o nepoată mai de departe, în casa lui moş Costache, spionându-i pe cei doi tineri şi ţesând intrigi faţă de Aglae, cu scopul de a obţine ceva din banii bătrânului. Scenariile lui Stănică, privind încercarea lui moş Costache de a trece toată averea pe numele Otiliei, o înverşunează pe Aglae, care crede că ginerele ei este deştept şi luptă pentru binele Olimpiei şi al întregii familii.

Între timp, moş Costache este obsedat de ideea că îl urmăresc hoţii şi vrea să ţină totul închis, deşi el însuşi îl păcăleşte pe Felix, luându-i din banii încredinţaţi ca tutore şi amână, de frica Aglaei, adoptarea legală a Otiliei, cu toate că plănuieşte să-i facă o casă din materiale provenite de la demolări, pe care le cumpără şi le depozitează în grădina casei sale.

În planul formării adolescentului Felix, sunt prezentate evenimente din viaţa cotidiană, pagini din viaţa de student, relaţia cu moş Costache şi, nu în ultimul rând, aventura erotică a personajului. Îndrăgostit de Otilia, căreia îi şi mărturiseşte sentimentul puternic şi tulburător, gelos, din cauza apropierii dintre Otilia şi Pascalopol, Felix acceptă totuşi să-i vadă casa din Bucureşti, de pe Calea Victoriei a contracandidatului său, apoi face chiar o călătorie la moşia acestuia. **Iluzia realistă, verosimilitatea** sunt create în aceste episoade narative, pentru cititor, ca şi la Rebreanu, prin detalii topografice. Astfel, moşia lui Pascalopol este situată: „. . *la vreo*

cincisprezece kilometri depărtare spre Ciulniţa, în direcţia Dunării, departe de linia ferată, fiind cam la jumătatea distanţei dintre Călăraşi şi Feteşti.”

Viaţa interioară a lui Felix este analizată pe un spaţiu întins, atenţia cititorului fiind atrasă deopotrivă de suferinţa din dragoste şi de reflecţiile despre dragoste ale acestuia: *„Însă Felix era întunecat dintr-o obscură gelozie. Nu-i plăceau demonstraţiile de simpatie faţă de Otilia, nici măcar sub forma paternităţii.*”, *„Prin educaţia şi citirile lui de până aici înţelese că iubirea e un sentiment care se înfăptuieşte la toţi oamenii în acelaşi chip: prin căsătorie.*”

Tehnica **monologului interior** este utilizată pentru a demonstra latura profund morală a personalităţii tânărului: *„Felix admiră pe Pascalopol şi gândi că era un om superior, vrednic de imitat. Se cădea ca şi el să fie la înălţimea moşierului şi să dea dovezi de aceeaşi demnitate. O îndoială îl chinuia. La cine făcuse aluzie Pascalopol?Evident, îi atrăsese atenţia lui să nu aibă nicio bănuială asupra Otiliei, însă vorbise de calomnie.”* În acelaşi timp, Felix se dovedeşte credincios idealului său de a-şi face o carieră, urmându-l pe tatăl său, doctorul Felix Sima: *„Aştepta cu nerăbdare să se deschidă universitatea, pentru a se pune cu aprindere pe muncă, voind să-şi facă o carieră solidă cât mai curând.”*

Momentul când moş Costache se îmbolnăveşte, făcând un atac: *„Pe la începutul lui septembrie, într-o zi de arşiţă tardivă, cu vânt uscat înecăcios, moş Costache se împletici din mers, pe când cotrobăia în curte printre cărămizile lui, şi căzu moale jos.”* accentuează dimensiunea conflictului exterior. Clanul Tulea pune stăpânire pe casă, sub pretextul de a avea grijă de bătrân, spre disperarea Otiliei. Amănunte ridicole şi chiar groteşti se petrec sub ochii celor doi tineri, care suferă sincer pentru bătrân, în scena unui nou joc de cărţi. Replicile participanţilor se construiesc ca în teatrul absurdului, fiecare dintre personaje referindu-se la propriile interese, fără să construiască o comunicare autentică:

*„**Stănică**: Parc-aş mânca ceva bun, ceva rar. Îmi vine un miros cunoscut în nări, de la bufetul ăsta, şi nu ştiu ce.*

***Aurica**: Dacă n-ai noroc, e degeaba. Poţi să fii frumoasă, poţi să ai zestre, poţi să ieşi în lume şi bărbaţii nu se uită la tine. Pentru asta trebuie să te naşti. Mai sper şi eu câtăva vreme şi pe urmă, adio. Nu mai sunt nici bărbaţi cavaleri, ca înainte, azi te invită, ies cu tine în lume şi apoi se fac că nu ştiu.*

***Stănică**: Am păzit odată un unchi trei zile şi trei nopţi în şir, până am picat toţi jos de oboseală, şi bolnavul nu mai murea. Când ne-am sculat, a patra zi, l-am găsit rece.”*

În mod surprinzător, moş Costache îşi revine şi, cu sprijinul lui Pascalopol, vrea să asigure, din punct de vedere material, viitorul Otiliei, însă nu-şi concretizează dorinţa. Tot Pascalopol face acest lucru, punând pe numele fetei o sumă suficientă pentru ca aceasta să poată căpăta independenţă.

Punctul culminant al acţiunii este constituit de moartea bătrânului Costache Giurgiuveanu. Profitând de faptul că bătrânul este singur, Stănică Raţiu, nelipsit din preajma lui, caută cu forţa sub saltea şi găseşte banii. Moş Costache face un efort supraomenesc să-şi apere avutul, ceea ce-i produce un nou atac, de data aceasta mortal.

Deznodământul vizează distinct planurile acţiunii. Otilia îl părăseşte pe Felix, lăsându-l să-şi finalizeze cariera visată şi se căsătoreşte cu Pascalopol, scriindu-i: *„Cine a fost în stare de atâta stăpânire e capabil să învingă şi o dragoste nepotrivită pentru marele lui viitor.”*

Stănică divorţează de Olimpia şi, alături de Georgeta, face avere prin relaţii, considerate de unii *„cercuri de morfinomani*”, iar Felix: „*După încheierea păcii fu aproape numaidecât profesor universitar, specialist cunoscut, autor de memorii şi comunicări ştiinţifice, colaborator la tratate de medicină cu profesori francezi. Se căsători într-un chip care se cheamă strălucit şi intră, prin soţie, într-un cerc de persoane influente.”*

Finalul romanului, simetric cu incipitul, este închis, conflictul s-a rezolvat şi nu se poate imagina o altă rezolvare. Reluarea descrierii casei lui moş Costache şi a vorbelor lui din incipit, ca şi reunirea a două dintre personajele importante în acţiunea romanului reprezintă elementele de simetrie: „*Casa lui moş Costache era leproasă, înnegrită. Poarta era ţinută cu un lanţ, şi curtea toată năpădită cu scaeţi. Nu mai părea să fie locuită. Cele patru ferestre din faţă, de o înălţime absurdă, înălţau rozetele lor gotice prăfuite, iar marea uşă gotică avea geamurile plesnite. Felix își aduse aminte de seara când venise cu valiza în mână şi trăsese de schelălăitorul clopoţel. I se păru că ţeasta lucioasă a lui Moş Costache apare la uşă şi vechile vorbe îi răsunară limpede în ureche:*

– Aici nu stă nimeni!”

Finalul conţine şi un epilog despre soarta Otiliei. Întâlnindu-se cu Pascalopol întâmplător, în tren, Felix află că acesta a divorţat de Otilia, lăsând-o liberă: *„Eram prea bătrân, vedeam că se plictiseşte, era o chestiune de umanitate s-o las să-şi petreacă liberă anii cei mai frumoşi.”*

În roman, se dezvăluie şi o impresionantă **frescă a societăţii** burgheze din Bucureşti, la începutul secolului al XX-lea, creată prin viziunea critică şi caricaturală a autorului. Maniera de figurare a lumii aparţine tot tehnicii balzaciene, critica literară vorbind chiar despre o comedie umană călinesciană, ale cărei elemente structurante sunt: arhitectura, interioarele, vestimentaţia personajelor, mentalitatea epocii etc.

Astfel, arhitectura caselor, care apare chiar din incipit, caracterizată prin amestecul de stiluri şi forme şi prin o anume delăsare, ilustrează o lume a snobismului, a unei grandori jucate, a avariţiei şi a kitsch-ului: „*Nici o casă nu era prea înaltă şi aproape nici una nu avea cat superior. Însă varietatea cea mai neprevăzută a arhitecturii (operă îndeobşte a zidarilor italieni), mărimea neobişnuită a ferestrelor, în raport cu forma scundă a clădirilor, ciubucăria, ridiculă prin grandoare, amestecul de frontoane greceşti şi chiar ogive, făcute însă din var şi lemn vopsit, umezeala care dezghioca varul şi uscăciunea care umfla lemnăria, făceau din strada bucureşteană o caricatură în moloz a unei străzi italice. În apropierea mânăstirii şi peste drum de ea, o casă cu ferestre înalte era încă luminată.”*

Camerele, interioarele, descrise în detaliu, exprimă caracterul personajelor şi statutul social. Salonul din casa Aglaei, în care este invitat Felix, ilustrează perfect caracteristicile oamenilor care locuiesc acolo, lipsa de afectivitate, mimarea bogăţiei, meschinăria: „*Apoi intrară într-o sală şi de aici într-o odaie, care trebuia să fie un soi de salon, în care se afla o sofa largă cu prea multe perne şi un număr de fotolii de rips verde, de stil vechi şi neprecis, cu braţele deasemeni încărcate de perne. O curăţenie şi o ordine de sanatoriu îngheţau totul, iar atmosfera era încărcată de un miros pătrunzător de ulei.”*

Pe de altă parte, interiorul casei lui Pascalopol, descris prin intermediul aceluiaşi personaj-reflector, Felix, sugerează caracterul blazat şi sofisticat al moşierului, ascuns de o mască a politeţii şi a civilităţii necesare*: „Interiorul i se păru lui Felix cu mult mai*

rafinat decât și-ar fi putut închipui, cunoscând numai omul, așa de rezervat şi convenţional. În loc de pat în dormitor, avea o sofa joasă enormă, care ocupa o porţiune de odaie. Un mare chilim vechi, de bună calitate, în culori dulci de otavă o acoperea. Peretele din fund era învelit într-un vast caşmir de care atârnau arme vechi: iatagane, pistoale cu mânere sidefate, o tolbă de săgeţi exotice."

Camera Otiliei deconspiră firea ei jucăuşă şi contradictorie, ca şi amănunte de cochetărie feminină: „*În apropierea ferestrei se afla o masă de toaletă cu trei oglinzi mobile şi cu multe sertare. În faţa ei se vedea un taburet rotativ de pian. Sertarele de la toaletă şi de la dulapul de haine erau trase afară în felurite grade, şi-n ele se vedeau, ca nişte intestine colorate, ghemuri de panglici, cămăşi de mătase mototolite, batiste de broderie şi tot soiul de nimicuri de fată."*

Fresca socială se completează cu prezentarea mentalităţii epocii transpuse în ficţiunea literară. Concepţia despre viaţă a personajelor, ipocrizia care domină în relaţiile interumane, chiar în cele de rudenie, instituţia căsătoriei, care pune problema dominaţiei sau a libertăţii în interiorul cuplului, relaţia dintre părinţi şi copii şi, nu în ultimul rând, problema orfanilor şi, implicit, a paternităţii conturează un univers verosimil, prin care cititorul este plasat într-un analogon al realităţii. Un exemplu edificator, în privinţa descrierii mentalităţii vremii, este reprezentat de Stănică Raţiu. Avocat fără procese, vânează o zestre care să-i asigure intrarea în cercurile celor bogaţi. Căsătorit cu Olimpia, fata mai mare a familiei Tulea, mimează fidelitatea şi responsabilitatea ce decurg din statutul de soţ şi de tată într-o scrisoare tragi-comică, către Pascalopol, care aminteşte de prestaţia personajului Rică Venturiano din comedia *O noapte furtunoasă* a lui I. L. Caragiale: „*Existenţa mea este un martiriu închinat la două fiinţe dragi: Olimpia şi fiul meu. O fatalitate nemiloasă mi-a stat împotrivă de câtăva vreme, încât acum sunt în postura tragică de a nu-mi putea hrăni familia anemiată şi debilă. Fii aşa de bun să-mi împrumuţi o sută de franci, pe care îi voi restitui la prima ocazie. În caz de refuz, sunt decis să termin cu această mizerabilă existenţă şi te rog să ocroteşti familia mea."* La înmormântarea copilului, care, rămas singur, fără supravegherea părinţilor, s-a zbuciumat mult şi a căzut, murind din cauza aceasta, Olimpia „fu nepăsătoare şi plictisită", iar Stănică: *„... plânse cu hohote, câştigându-şi simpatia femeilor care se găsesc mai tot timpul prin cimitire."* Cabotinismul lui Stănică, adică urmărirea unor efectelor teatrale cu mijloace facile, de prost gust, este accentuat în anunţul din ziarul *Universul,* în care menţiona data înmormântării şi care, desigur, fusese compus de el: „*De-a pururi sfâşiaţi sufleteşte, plini de revoltă în contra cerului nemilos: Stănică şi Olimpia Raţiu, părinţi; Simion şi Aglae Tulea, bunici; Aurica Tulea, mătuşă; precum şi familiile înrudite: Giurgiuveanu, Mărculescu, Sima au nemărginita durere de a vă anunţa ridicarea la ceruri a unicului lor fiu, AUREL RAŢIU (Relişor) în vârstă de două luni răpus de o îngrozitoare boală, care a istovit trupușorul lui mic, lăsând pe tăticu și mămica lui fără niciun sens în viaţă. În curând, vor fi şi ei lângă tine, îngeraş scump!*

Trista solemnitate a înmormântării va avea loc etc. , Toţi cei care l-au cunoscut şi preţuit sunt imploraţi să asiste."

Personajele din romanul *Enigma Otiliei* subliniază realismul clasic balzacian, sunt purtătoare ale unei trăsături dominante de caracter, formează o tipologie realist-clasică: moş Costache Giurgiuveanu-avarul, Stănică Raţiu-arivistul: „*... erou balcanic, bucureştean, Stănică Raţiu, personajul exemplar al romanului, merită să fie considerat o creaţie de prim rang, pe linia epicii româneşti, în galeria noastră naţională, alături de*

Dinu Păturică şi Lică Trubaduru."[1]. Ca erou balcanic, Stănică Raţiu se defineşte prin inconstanţă şi lipsa valorilor morale, susceptibil de o prea mare adaptabilitate la mediu. Aglae – „*baba absolută fără cusur în rău*", Aurica-fata bătrână, de măritat îmbogăţesc galeria tipurilor balzaciene. Personaje moderne, comportând fenomene psihice deviante, ar putea fi Simion Tulea-bătrânul decrepit şi Titi Tulea – retardatul.

Felix Sima, tipul adolescentului în formare, este personajul-reflector, care oferă o imagine parţială şi subiectivă asupra evenimentelor prin tehnica focalizării şi actor, în acelaşi timp, fiind participant la acţiune. Orfan ca şi Otilia, inocent, având o educaţie sănătoasă, Felix oscilează între împlinirea erotică şi desăvârşirea sa în cariera visată. Portretul fizic este realizat în incipit, când personajul ilustrează motivul străinului: „*Faţa îi era însă juvenilă şi prelungă, aproape feminină din pricina şuviţelor mari de păr ce-i cădeau de sub şapcă, dar culoarea măslinie a obrazului şi tăietura elinică a nasului corectau printr-o notă voluntară întâia impresie."*

Otilia este construită prin cele mai moderne mijloace epice, de relativizare a unei eroine şi aşa ambigue, prin definiţie: fata ingenuă, studentă la Conservator, capabilă de trăiri neaşteptate şi neobişnuite, o enigmă pentru Felix şi pentru Pascalopol. Însuşirile Otiliei sunt suma unor perspective ale altor personaje (reflectare poliedrică): pentru Aglae şi Aurica este o fată de moravuri uşoare; pentru Stănică o partidă bună, o femeie care ştie să se descurce; pentru moş Costache Otilia este un copil, pe care-l iubeşte şi vrea să-l înfieze. Felix are pentru ea sentimente contradictorii: „N*ici eu nu ştiu cum te iubesc, ca pe o logodnică, ca pe o mamă aş zice, dacă n-ai fi mai tânără decât mine."* Prin caracterizarea directă făcută de narator se completează personalitatea ei incitantă: *„Ea visa viitorul ca un şir de explozii neprevăzute. Putea s-o răpească un englez s-o ducă în Indii, putea să-l roage pe Pascalopol s-o ducă în Rusia, dar să se fixeze pe jumătate din grădina lui moş Costache îi era odios. Raţional, înţelegea planul, însă sufletul ei era invadat de neliniştea copilului căruia i se pregăteşte plecarea într-un orfelinat."*

Otilia este personajul principal, eponim, identificându-se drept fiica celei de-a doua soţii a lui Costache Giurgiuveanu. Statutul moral şi psihologic o defineşte ca adolescentă inteligentă, contradictorie în comportament, amestec fermecător de inocenţă şi maturitate. Portretul ei se articulează, întâi, prin comportamentism (fapte, gesturi, replici), apoi prin tehnica poliedrică.

Autorul foloseşte, în construcţia portretelor fizice ale personajelor, şi **tehnica balzaciană a detaliului semnificativ**, care trimite la o trăsătură psihică. De exemplu, în scena jocului de cărţi din incipit, prin ochii lui Felix, ca personaj-reflector, descoperim portretele personajelor şi corespondenţa lor cu dominanta caracterologică:

Otilia: „*Fata, subţirică, îmbrăcată într-o rochie foarte largă pe poale, dar strânsă tare la mijloc şi cu o mare coleretă de dantelă pe umeri, îi întinse cu francheţe un braţ gol şi delicat."*

Moş Costache şi avariţia lui exprimată prin defectul de vorbire*: „Omul spân păru tot aşa de plictisit de întrebare, clipi de câteva ori din ochi, bolborosi ceva, apoi cu un glas neaşteptat de răguşit, aproape şoptit, duhnind a tutun, răspunse repede:*

Nu-nu-nu ştiu…. nu-nu stă nimeni aici, nu cunosc…"

Leonida Pascalopol: *„Era un om cam de vreo cincizeci de ani, oarecum voluminos, totuşi evitând impresia de exces, cărnos la faţă şi rumen ca un negustor, însă elegant*

[1] I. Negoiţescu, ***Istoria literaturii române***, Ed. Minerva, Bucureşti, 1991.

prin fineţea pielii şi tăietura englezească a mustăţii cărunte. Părul rar, dar bine ales într-o cărare care mergea din mijlocul frunţii până la ceafă, lanţul greu de aur cu breloc la vestă, hainele de stofă fină, parfumul discret în care intra şi o nuanţă de tabac, toate acestea reparau cu desăvârşire, în apropiere, neajunsurile vârstei şi ale corpolenţei."

Aglae Tulea: „*Era o doamnă cam de aceeaşi vârstă cu Pascalopol, cu părul negru pieptănat bine într-o coafură japoneză. Faţa îi era gălbicioasă, gura cu buzele subţiri, acre, nasul încovoiat şi acut, obrajii brăzdaţi de câteva cute mari, acuzând o slăbire bruscă. Ochii îi erau bulbucaţi ca şi aceia ai bătrânului, cu care semăna puţin, şi avea dealtfel aceeaşi mişcare moale a pleoapelor. Era îmbrăcată cu bluză de mătase neagră cu numeroase cerculeţe, strânsă la gât cu o mare agrafă de os și sugrumată la mijloc cu un cordon de piele, în care se vedea, prinsă de un lănţişor, urechea unui cesuleţ de aur."*

Aurica: „*Era o fată cam de treizeci de ani, cu ochii proeminenţi ca și ai Aglaei, cu faţa prelungă, sfârşind într-o bărbie ca un ac, cu tâmple mari încercuite de două șiruri de cozi împletite. Şedea cu coatele pe masă şi cu capul între palme, privind jocul celor doi."*

Simion: *„Un bărbat în vârstă, cu papuci verzi în picioare şi cu o broboadă pe umeri mişca mâinile asupra mesei, ţintind atent. Avea mustăţi pleoştite şi un mic smoc de barbă. […] domnul cu broboadă broda cu lână de felurite culori o bucată de etamină întinsă pe un mic gherghef."*

Moş Costache: *„…. un omuleţ subţire şi puţin încovoiat. Capul îi era atins de o calviţie totală, şi faţa părea aproape spână şi, din cauza aceasta, aproape pătrată. Buzele îi erau întoarse în afară şi galbene de prea mult fumat, acoperind numai doi dinţi vizibil, ca nişte aşchii de os. Omul, a cărui vârstă desigur înaintată rămânea totuşi incertă, zâmbea cu cei doi dinţi, clipind rar şi moale, întocmai ca bufniţele supărate de o lumină bruscă, privind întrebător şi profund contrariat."*

Arta narativă a lui Călinescu se caracterizează prin combinarea, dozarea elementelor ce ţin de curente artistice diferite. Astfel, predominant, realismul clasic balzacian are ca pilon formula romanului realist, de observaţie socială, la care se adaugă tema operei, portretele personajelor, descrierile detaliate, tipologiile de personaje. Realismul balzacian este însă de multe ori subminat de metode şi tehnici ale modernităţii: personaje moderne, prezentări ale unor cazuri psihiatrice, deviante, parodierea lumii descrise, tehnici dramatice prin care romanul devine *teatrum mundi,* limbaje diferite folosite în descrieri, care trădează pe naratorul *„cu expertiză ştiinţifică"*[1].

Romantismul este susţinut de figura sugestivă a antitezei, utilizată în portretele lui Felix şi al lui Stănică, al Otiliei şi al Auricăi, de motivul ruinelor, care apare în descrierea peisajului de la moșia lui Pascalopol: „*Totul arăta ca o ruină tristă, prin materialul ei, un Pompei de lut, imposibil de a fi gândit cu oameni într-însul, confundându-se cu pământul, părând o rană a lui, o muşuroire de furnici gigantice."*

De asemenea, descrierea subiectivă a Bărăganului şi a cavalcadei turmei de bivoli este construită în formula estetică a romantismului, de proiectare a realităţii în fantastic: „*Câmpia era aşa de plată şi de întinsă, încât nu i se zărea nicio margine. Fâşii enorme de pământ, care fuseseră lanuri de grâu, erau acum numai nişte întinse mirişti isprăvite spre orizont, din care se ridica un bâzâit formidabil, fără oprire de*

[1] Nicolae Manolescu, ***Istoria critică a literaturii române***, Ed. Paralelea 45, Bucureşti 2008

cosaşi, vărsaţi în atâta cantitate pe câmp, încât la trecerea trăsurii, săreau ca nişte stropi mărunţi de noroi [. .], zarea era astupată cu desăvâşire. Nu se vedea niciun om, nicio vietate, afară de insecte şi de stoluri de vrăbii"; „Colbul crescu ca o furtună şi înnegri totul. În inima lui se zăriseră întâile vite lungi, bituminoase, cu capul aplecat şi adulmecător, ca al unor rinoceri, mergând ondulat, ca o barcă infernală pe Styx."

Enigma Otiliei răspunde unui proiect al lui George Călinescu de a scrie un roman balzacian, care ajunge să se apropie de paradigma modernităţii: *„Dacă Enigma Otiliei e mai modern, faptul se explică prin aceea că în loc să meargă în sensul conţinutului realist-documentar, merge în sensul convenţiei balzaciene: pe care o îngroaşă, punând-o în evidenţă."*[1]

IV. Repere critice

- Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1972: *„Viaţa socială e studiată în spiritul ştiinţelor naturale cu sentimentul unităţii ansamblului şi cu intenţia clasificării indivizilor pe specii. Se face descrierea animalului în mediul ambiant, acordându-se o mare atenţie vizuinei, din al cărei aspect se pot deduce obiceiurile făpturii adăpostite de ea. De aici limbajul mobilelor, al clădirilor, străzilor şi cartierelor."*
- Constantin Ciopraga, ***Personalitatea literaturii române***, Institutul European, 1997: *„Suntem, în fapt, într-un cadru de comedie, dacă prin comedie se înţelege dislocarea aparenţelor în vederea descoperirii fondului autentic. Râsul nu trece, în roman, dincolo de anumite limite, dar însoţeşte permanent expoziţia de măşti."*
- Matei Călinescu, ***Cinci feţe ale modernităţii***, Ed. Polirom, Iaşi, 2005: *„Indiferent de clasificarea contextelor în care apare, kitsch-ul implică întotdeauna noţiunea de nepotrivire estetică. O asemenea nepotrivire apare adeseori în cazul unor obiecte separate, ale căror calităţi formale (material, formă, dimensiune etc.) nu se potrivesc cu conţinutul lor cultural sau intenţional."*
- Nicolae Balotă, ***De la Ion la Ioanide***, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1974: *„Grotescul este o dimensiune estetică pe care o întâlnim constant în romanele lui Călinescu, de la formele sale „joase", primitive sau vulgare, până la cele superioare, nobile [...] Două procedee frecvent folosite în romanele lui Călinescu implică prezenţa deformării groteşti. Un asemenea procedeu este bârfa [...] Un alt element al satiricon-ului este farsa, ca şi întreaga gamă a rizibilului (burlescul, bufoneria, umoristicul, comicul ca atare)."*

[1] Ibidem.

Romanul experienţei

I. Disocieri teoretice

Cf. ***Dicţionarului explicativ al limbii române, 1998:***

- **AUTÉNTIC, -Ă**, *autentici, -ce*, adj. Care este conform cu adevărul, a cărui realitate nu poate fi pusă la îndoială; recunoscut ca propriu unui autor sau unei epoci. Din fr. **authentique**, lat. **authenticus.**
- **EXPERIÉNŢĂ,** *experienţe,* s. f. **1.** Totalitatea cunoştinţelor pe care oamenii le dobândesc în mod nemijlocit despre realitatea înconjurătoare în procesul practicii social-istorice, al interacţiunii materiale dintre om şi lumea exterioară. **2.** Verificare a cunoştinţelor pe cale practică, prin cercetarea fenomenelor din realitatea înconjurătoare. Experiment. Expr. *A face o experienţă* = a face o încercare. Din fr. **expérience,** lat. **experientia.**

Autenticitatea defineşte o normă estetică apărută la sfârşitul secolului al XIX-lea, care se fundamentează pe câteva idei şi atitudini specifice. Astfel, Adrian Marino sintetizează câteva dintre trăsăturile acestei formule artistice:

- „*Autenticitatea tinde să devină adevărata realitate artistică, supremul atribut al artei, esenţa şi specificul artei.”*
- Opera autentică oferă documente de orice tip;
- „*Autenticitatea dă expresie unor conţinuturi substanţiale.”*
- „*Autenticitatea extrage esenţe, cristalizează tipuri, ridică particularul la general.”*
- „*Autenticitatea reprezintă triumful naturii asupra culturii şi civilizaţiei... .”*
- „*Constituind o energie spontană, profund genuină, autenticitatea nu poate fi decât riguroasă, exigentă cu sine însăşi, imperioasă.”*
- Autenticitatea înseamnă originalitate*;*
- Autenticitatea presupune anticalofilism (împotriva scrisului frumos).[1]

II. Contextualizarea operei

Experienţa stă la baza cunoaşterii. Ea reprezintă „aventuri”personale ale fiinţei în viaţa socială, psihologică, pe baza cărora se produc acumulări de informaţii, sedimentări, transformări, având drept finalitate cunoaşterea în planul general-uman.

Pentru Mircea Eliade, **experienţa este condiţia de exprimare a autenticităţii în artă**: *„Eu iubesc şi susţin o anumită autenticitate şi cred că literatura personală are mai multe şanse să surprindă sufletul unei epoci. De altfel, cam tot ce scriu este personal; chiar când scriu lucrări ştiinţifice. Pentru mine, întreaga cultură trebuie să fie personală, viscerală, cum îi spuneam, pentru că la baza oricărui organism cultural există o intuiţie iraţională, care nu se poate observa, nu se poate deduce nici coordona, nu poate fi transmisă prin experienţele altora, nu poate fi învăţată.”*[2]

[1] Adrian Marino, ***Dicţionar de idei literare***, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1973

[2] ***Romanul românesc în interviuri***, apud ***Poetica romanului românesc,*** Ed. Eminescu, Bucureşti, 1987, antologie, note şi repere bibliografice de Mircea Regneală

De asemenea, el consideră că scriitorii trebuie să exploreze, prin personajele lor, **experienţele unice,** *„**decisive**”* din perioada tinereţii, care conduc la cunoaşterea de sine: *„Eu nu trag nicio concluzie (în romane subl. n.), nu prezic nimic, nu îndemn la nimic;eroii mei se luptă pentru o concluzie, pentru un sens al existenţei, şi eroii mei îşi strigă, dincolo de carte, îndemnurile pe care le-au ghicit cu experienţa şi cu tinereţea lor.”*[1]

Romanul experienţei este subsumat, de criticul literar Nicolae Manolescu, ionicului, dar şi, parţial, corinticului, având următoarele trăsături:

„Autorul a fost detronat şi a cedat personajelor prerogativele puterii, locul i l-a luat naratorul.”

„Romanele acestea par a fi scrise pe măsură ce se desfăşoară acţiunea; sunt o spovedanie, nu o creaţie senină.”

„Naratorul este, de data aceasta, fie un personaj în carne şi oase, cu biografie şi psihologie proprie, cu un punct de vedere clar definit asupra lucrurilor (persoana întâi ca narator);fie o voce neutră, asemănătoare cu aceea impersonală, dar care îşi însuşeşte până la identificare punctul de vedere al câte unui personaj (persoana a treia ca protagonist).”[2]

Alte trăsături ale romanului experienţei sunt:

- folosirea tehnicii jurnalului şi a inserării, în opera de ficţiune, a unor documente, scrisori, acte (A. Gide, Marcel Proust);
- împletirea experienţei sociale şi personale cu mitul şi cu revelaţiile mistice;
- utilizarea unui limbaj alchimic, prin care se încifrează realitatea;
- personajul este problematizat, trăieşte experienţe existenţiale definitorii.

[1] Idem.
[2] Nicolae Manolesu, ***Arca lui Noe***, Ed. 100+1 Gramar, Bucureşti, 2000

III. Ilustrarea tipului de roman al experienţei

MAITREYI

de Mircea Eliade

În lucrarea *Mircea Eliade, spirit al amplitudinii,* Eugen Simion face următoarele delimitări (etape/faze) tematice şi estetice la nivelul prozei lui Mircea Eliade: faza indică (*Izabel şi apele diavolului, Maitreyi, Şantier*), proza de tip existenţialist, trăirist (*Întoarcerea din Rai, Huliganii*), romanul aproape joycian (*Lumina ce se stinge)*, proza fantastică (*Domnişoara Christina, Nopţi la Serampore etc.*), proza mitică. [1]

La 24 aprilie 1933, vede lumina tiparului romanul *Maitreyi*, cel mai izbutit dintre textele adunate în ciclul indian, un roman exotic, inedit ca formulă narativă (tehnica jurnalului – A. Gide, M. Proust în literatura universală) şi ca atmosferă, inclus de criticul literar Ov. S. Crohmălniceanu în cadrul literaturii *„autenticităţii şi experienţei*".

În ton cu gustul vremii, Eliade a adoptat genul diaristic, ţinând, cât a stat în India, un *Jurnal,* pe care îl valorifică în proza sa autenticistă, încât se poate afirma: *„[…] întâmplările, tipologia, chiar şi datele topografice din romanele indice [...] pot fi reîntâlnite în jurnal.*"[2] Romanul poate fi considerat unul al experienţei: *„[...] experienţă erotică ce «revelează un destin şi nu consecinţele sale sociale»"*[3]

Pentru Nicolae Manolescu, *Maitreyi* este un roman ionic: „***Ionicul** romanului înseamnă psihologism şi analiză: iar reflecţia începe să tragă viaţa de mânecă."*[4]

Tema romanului este iubirea iniţiatică, imposibilă, formă de cunoaştere spiritualizată, dezvoltată într-un cadru pitoresc oferit de India, ţară pe care Eliade a admirat-o constant. Doi tineri, un european şi o indiancă trăiesc o tulburătoare experienţă de dragoste, care nu se împlineşte din cauze diverse (mentalitate, religie, istorie etc.), dar care le marchează existenţa prin modul în care cele două fiinţe se împlinesc, suferă şi-şi asumă sentimentul.

Titlul este reprezentat de numele personajului principal al romanului, personaj eponim, având ca prototip pe Maitreyi Devi, fiica profesorului de sanscrită al lui Mircea Eliade, Dasgupta. Titlul atrage atenţia cititorului, prin elementul onomastic, asupra personalităţii exotice a eroinei.

Compoziţia romanului articulează epic elementele autobiografice din genul diaristic (jurnal intim), cu notaţiile analitice ale diaristului, cu ficţiunea romanului de dragoste şi cu texte epistolare. Romanul are XV capitole, incipit confesiv şi final deschis. Relaţia spaţiu-timp este nuanţată, deoarece acţiunea, din roman, se desfăşoară anterior trăirii evenimentelor şi consemnării lor în jurnal, *timpul mărturisirii* urmează *timpului trăirii.* [5] Naratorul – actor menţionează ca timp al diegezei anul 1929 şi precizează că pe Maitreyi o întâlnise cu zece luni mai înainte. Acţiunea se petrece în India, o ţară exotică şi incitantă pentru un european care manifestă curiozitate intelectuală.

Perspectiva narativă este subiectivă, conformă cu programul estetic al autenticităţii propus de Mircea Eliade, naratorul este şi personaj, iar discursul epic este construit la

---

[1] Eugen Simion, ***Mircea Eliade, spirit al amplitudinii,*** *Ed. Demiurg, 1995*
[2] Eugen Simion, ***Ficţiunea jurnalului intim***, Ed. Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2001
[3] Ion Lotreanu, ***Introducere în opera lui Mircea Eliade***, Ed. Minerva, Bucureşti, 1980
[4] Nicolae Manolesu, ***op. cit.***
[5] Eugen Simion, ***Timpul trăirii, timpul mărturisirii, jurnal parizian***, Ed. Cartea Românească, 1966

persoana I. Mărcile lexico-gramaticale de validare a naratorului sunt pronumele de persoana I (*ne, cu mine, lângă mine, mă, eu*) şi verbele de persoana I (*nu puteam, iubeam, purtam, credeam)*: *„Acum ne logodim, Allan, îmi spuse ea, privind înainte spre apă.*

Începutul acesta solemn mă irită puţin. Nu puteam scăpa de luciditate. (Şi o iubeam, Dumnezeule, cît o iubeam!) Mi se părea că va fi o scenă din romane, din baladele acelui ev mediu indian, cu dragoste legendare şi demente. Purtam cu mine spaima şi superstiţiile unei întregi literaturi, pe care, dacă nu o cetisem, o văzusem evoluînd lîngă mine, în adolescenţă şi în cei dintîi ani ai tinereţii. Mă stingherea, ca pe orice civilizat (eu, care credeam că mă pot dispensa de civilizaţie, o pot dezrădăcina din mine), fiece gest solemn, fiece cuvînt responsabil, fiecare făgăduinţă."

Tehnicile narative – analepsa: *„procedeu compoziţional prin care ordinea cronologică a evenimentelor povestite este afectată printr-o întoarcere intenţionată a autorului în trecut"*[1] şi prolepsa: *„procedeu compoziţional întâlnit în naraţiune care afectează ordinea cronologică a evenimentelor povestite printr-o proiectare intenţionată pe care autorul o face în viitor şi prin istorisirea unui episod ulterior firului narativ principal."*[2], dubla perspectivă temporală conduc la trei niveluri ale scriiturii: jurnalul, notaţiile ulterioare ale diaristului şi confesiunea naratorului[3]: *„Nu mai m-am putut stăpîni şi, pentru că nu puteam plânge, am scos carnetul din buzunar şi am început să scriu, numai pentru mine. (Recitesc astăzi acele însemnări scrise cu sânge, şi mi se par atît de reci, atât de oarecare. De pildă: „De ce-au trecut toate? Un pustiu imens în mine. Nimic nu mai are sens. Cînd aud un cântec bengalez, sus la math, îmi vine să plâng. Maitreyi, Maitreyi, Maitreyi. Nu o voi mai vedea niciodată... „ Cît de incapabili suntem să redăm, chiar atunci, substanţa unei bucurii sau unei dureri prea mari. Am ajuns să cred că pentru aceasta numai memoria, numai distanţa le poate da viaţă. Jurnalul e sec şi nesemnificativ.)"*

Incipitul: *„Am şovăit atâta în faţa acestui caiet, pentru că n-am izbutit să aflu încă ziua precisă când am întâlnit-o pe Maitreyi. În însemnările mele din acel an n-am găsit nimic. Numele ei apare acolo mult mai târziu, după ce am ieşit din sanatoriu şi a trebuit să mă mut în casa inginerului Narendra Sen, în cartierul Bhowanipore. Dar aceasta s-a întîmplat în 1929, iar eu întâlnisem pe Maitreyi cu cel puţin zece luni mai înainte. Şi dacă sufăr oarecum începând această povestire, e tocmai pentru că nu ştiu cum să evoc figura ei de-atunci şi nu pot retrăi aievea mirarea mea, nesiguranţa şi turburarea celor dintîi întâlniri."* se raportează la concepţia lui Eliade despre roman, la autenticitate, la conservarea *„timpului concret"*. Obsesia de a-şi aduce aminte ziua în care a văzut-o pe Maitreyi trădează o altă preocupare – *„de tehnică."*[4]

Subiectul romanului

Allan, un tânăr inginer englez, vine la Calcutta atras de mirajul Indiei, dar şi pentru a-şi face o carieră. Este angajat ca desenator tehnic pe un şantier pentru canalizarea deltei, la Tamluk, condus de inginerul indian Narendra Sen. Ca instanţă a comunicării în roman, Allan are funcţie narativă dublă, de narator şi de personaj, de aceea, îşi

---

[1] Mihaela Popescu, ***Dicţionar de stilistică***, Ed. ALL EDUCATIONAL, 2007.
[2] Idem.
[3] Eugen Simion, ***Mircea Eliade***, ***spirit al amplitudinii***, *Ed. Demiurg, 1995*
[4] Pompiliu Constantinescu, ***Romanul românesc interbelic,*** Ed. Minerva, Bucureşti, 1977.

prezintă, de la început, condiţia socială, morală, afinităţile şi mentalitatea-elemente importante în imagologia, propusă de text, la întâlnirea cu celălalt (european-indian): *„Venisem cu o sumă de superstiţii, eram rotarian, foarte mândru de cetăţenia şi descendenţa mea continentală, citeam mult despre fizica matematică (deşi în adolescenţă voisem să mă fac misionar) şi scriam aproape zilnic în jurnal.”*

Lui Allan îi place munca pe şantier şi are, faţă de peisajul autohton, pe care-l contemplă din tren, trăiri complexe de exaltare şi de empatie, ca valenţe ale experienţei profunde pe care o va trăi aici şi pe care, într-un fel, o anticipează: *„Priveam pe fereastră câmpiile Bengalului – niciodată cântate, niciodată plânse – şi rămâneam apoi mut faţă de mine, fără să-mi spun nimic, fără să-mi cer nimic.”„Iubeam bucata aceasta de pământ aproape de mare, câmpia aceasta plină de şerpi şi dezolată, în care palmierii erau rari şi tufele parfumate. Iubeam dimineţile, înainte de răsăritul zorilor, cînd tăcerea mă făcea să chiui de bucurie; o singurătate aproape umană, pe acest câmp atît de verde şi atît de părăsit, aşteptându-şi călătorul sub cel mai frumos cer care mi-a fost dat să-l văd vreodată.”*

El locuieşte la Ripon Mansion, în Wellesley Street, alături de un eurasian *„prost şi fanatic”* Harold Carr, pe care îl acceptă ca prieten, pentru că are relaţii printre familiile din Calcutta. Cu Harold, discută prima dată despre femeile bengaleze, scena se leagă de prima întâlnire cu Maitreyi, şi este amuzat de imaginea critică a prietenului său despre indience: *„Nu zău, Allan, cum de-ţi poate plăcea ţie o bengaleză? Sunt dezgustătoare. M-am născut aici, în India, şi le cunosc mai bine decît tine. Sunt murdare, crede-mă.*”, dar nu este foarte atent la un amănunt strecurat în replica lui Harold, poate fără voie, care disociază clar la nivelul celor două tipuri de mentalităţi, europeană şi indiană: *„Şi apoi, nu e nimic de făcut, nici dragoste. Fata aceea n-are să-ţi întindă niciodată mâna...”*

Allan îşi aminteşte că, atunci când a văzut-o prima oară pe Maitreyi, i s-a părut urâtă: *„Mi se părea urâtă – cu ochii ei prea mari şi prea negri, cu buzele cărnoase şi răsfrânte, cu sânii puternici, de fecioară bengaleză crescută prea plin, ca un fruct trecut în copt.”,* dar a fost atras, în mod misterios, de braţul ei gol, de pielea brună. Imaginea braţului *„l-a lovit”,* după cum afirmă eroul, privirea având în această secvenţă şi, ulterior, un rol foarte important în comunicarea directă a trăirilor personajului în faţa cititorului, dar şi în comunicarea afectivă a celor doi îndrăgostiţi.

Într-o zi, îl reîntâlneşte pe Lucien Metz, un gazetar „*incult şi impertinent*”, care doreşte să scrie o carte despre India modernă şi, cum îi lipseau informaţiile despre femeile bengaleze, îl ia la Narendra Sen, în vizită. Din perspectiva lui Allan, Sen este *„cel dintâi inginer laureat la Edinbourough”, „Brahman veritabil, dar cîtuşi de puţin ortodox. E membru fondator la „Rotary Club„, e membru la „Calcutta Club„, joacă tenis perfect, conduce automobilul, mănâncă peşte şi carne, invită europeni la el în casă şi îi prezintă nevesti-si.*”, iar casa lui are un farmec exotic aparte, care îi trezesc admiraţia şi interesul, deopotrivă.

În atmosfera casei părinteşti, alături de familie, Maitreyi pare mai frumoasă, iar Allan este fermecat de misterul care o înconjoară: *„Maitreyi mi s-a părut, atunci, mult mai frumoasă, în sari de culoarea ceaiului palid, cu papuci albi cusuţi în argint, cu şalul asemenea cireşelor galbene, şi buclele ei prea negre, ochii ei prea mari, buzele ei prea roşii creau parcă o viaţă mai puţin umană în acest trup înfăşurat şi totuşi transparent, care trăia, s-ar fi spus, prin miracol nu prin biologie.”* Un joc al privirilor se înfiripă între ei, de altfel privirea va fi mereu menţionată în evoluţia iubirii lor, deoarece Lucien

întreprinde un demers analitic prea insistent, stânjenind-o pe fată, iar Allan o linişteşte: *„[...] Maitreyi nu mai ştia unde să se uite și tremura toată, palidă, înspăimîntată, pînă ce mi-a întâlnit ochii, şi eu i-am zîmbit, şi atunci parcă ar fi găsit un ostrov pe care să se odihnească şi şi-a fixat privirile în ochii mei, liniştindu-se lin, fără spasme, firesc. Nu ştiu cît a durat privirea aceea, dar ea nu se asemăna cu nici o privire întîlnită şi îmbrăţişată pînă atunci [...]"*

Secvenţa este realizată prin prisma personajului-narator, cu ajutorul descrierii subiective. Figurile de stil (epitetele cromatice – *culoarea ceaiului palid, albi, cusuţi cu argint, negre, prea roşii*, comparaţia – *cu o ţigăncuşă*, enumeraţia – *pulpele şi braţele ei goale, şi faţa ei oacheşă, frumoasă*) sunt coroborate cu nuanţele magico-reflexive ale imperfectului verbelor: *„Cum stam şi-l priveam aşa, intră – aducând cu ea o atmosferă stranie de căldură şi panică – soţia inginerului [...]."*

La plecarea din casa lui Narendra Sen, Allan trăieşte un alt moment important, de „cristalizare" a impresiilor şi trăirilor faţă de Maitreyi, moment care declanşează **conflictul interior**. O vede în curte, relaxată, râzând cu poftă, într-o descătuşare totală de constrângerile de amfitrion, anterioare: *„Nu mă săturam privind-o, iar acele cîteva minute mi s-au părut nesfîrşite. Nu ştiu ce spectacol sacru îmi apărea mie rîsul ei şi sălbăticia acelui trup aprins. Aveam sentimentul că săvîrşesc un sacrilegiu privind-o, dar nu găseam puterea să mă despart de fereastră."* Şi de data aceasta privirea, un element de comunicare nonverbală, are rol de cunoaştere, de informare pentru cititor, deoarece ea înseamnă atracţie şi valoare.

La scurt timp după această vizită, Allan este mutat la Assam, cu scopul: *„... să inspecteze terasamentul şi podurile pe linia Lumding-Sadyia"* şi, înainte de plecare, dă o petrecere, este văzut de Narendra Sen, care formulează o judecată cu un înţeles ascuns pentru erou: „*Dumneata, Allan, ai alte drumuri înainte. Viaţa anglo-indienilor ăştia nu e demnă de dumneata. Eu aş crede că îţi strică mult faptul de a trăi într-o pensiune anglo-indiană; n-ai să iubeşti niciodată India alături de ei..."* La Assam, tânărul ţine un jurnal, în care notează toate întâmplările şi impresiile de peste zi. Trăieşte sentimente noi, de pionierat, şi explorează, cu un interes nedisimulat, jungla şi India, pe care o descoperă acum altfel decât în cărţile de reportaje şi în romane. Căldura însă şi umiditatea îl îmbolnăvesc de malarie şi, astfel, luna august îl prinde în spital, întâi la Shillong, apoi la Calcutta. Narendra Sen şi Maitreyi îl vizitează la spital şi îl invită la ei în perioada de convalescenţă. Allan nu bănuieşte planul inginerului bengalez de a-l infia şi, de aceea, consideră că toate demersurile urmăresc să-l apropie de Maitreyi.

În casa lui Sen, Allan traversează o experienţă totală, care-i schimbă fundamental imaginea despre India, despre modelul cultural reprezentat de aceasta pentru europeni, despre iubire. O sumă de elemente vin să contureze diferenţele şi să întărească interesul pentru cunoaştere: spălatul dimineaţa, culoarea pielii, mâncarea *„primeam la fiecare ceas prăjituri şi fructe, ceai cu lapte sau nuci de cocos bine curăţite",* biblioteca bogată, regulile casei, pe care nu le cunoştea suficient de bine. În afara observării mediului şi a familiei sau a servitorilor din casă-domnul Sen, soţia, sora mai mică Chabu, vărul Mantu, Lilu, Khokha, Allan este preocupat şi de Maitreyi, care continuă să-l intrige prin reacţia pe care i-o provoacă la fiecare întâlnire: „*Mă întrebam cîteodată ce crede ea despre mine, ce fel de suflet ascunde sub expresia aceea atât de schimbătoare a feţei (căci erau zile când se urâţea şi zile când era frumoasă de nu mă puteam sătura privind-o). Mă întrebam, mai ales, dacă e stupidă ca toate celelalte*

fete sau dacă e, într-adevăr, simplă ca o primitivă, aşa cum îmi închipuiam eu că sunt indiencele."

Intimitatea casei bengaleze oferă tinerilor prilejul participării comune la unele evenimente şi al dezvoltării unor discuţii diverse, de cunoaştere a celuilalt, punând faţă în faţă reprezentări, uneori, prejudecăţi, mentalităţi, valenţe ale unei ontologii indiene şi *„experimentarea întâlnirii cu celălalt ca realitate etică."*[1] În romanul lui Mircea Eliade, descoperirea celuilalt plasează eroii pe următoarele coordonate: pentru familia Sen, celălalt este străinul, oaspetele, fiinţa venită de departe, iar, pentru Allan, celălalt este tot străinul, dar descoperit la el acasă şi, mai ales, este Maitreyi ca simbol al Indiei, faţă de care personajul manifestă o mare curiozitate reflexivă .

În această perioadă cât locuieşte în casa lui Sen, Allan ţine un jurnal intim, despre iubirea lui cu Maitreyi, care, ulterior, va fi folosit în roman, generând ceea ce Nicolae Manolescu numeşte dubla perspectivă temporală: *„[...] contemporană şi ulterioară. [...]când scrie în jurnal întâmplările fiecărei zile, nu ştie cum se va sfârşi totul, dar când rescrie jurnalul sub forma unui roman, cunoaşte acest sfârşit."*[2]

În afara impresiilor şi a observaţiilor obţinute printr-o relaţie directă cu Maitreyi, Allan află de la şeful familiei că ea are 16 ani, că: *„... trecuse examenul de matriculaţie la Universitate, şi se pregătea pentru Bachelor of Arts."* şi că: *„Scrie poeme filozofice, care îi plac foarte mult lui Tagore..."*

Capitolul al V-lea debutează cu o altă confesiune a naratorului-personaj, complicată cu aceea a autorului implicat: *„Aş vrea să mărturisesc de la început şi răspicat că niciodată nu m-am gândit la dragoste în cele dintîi luni petrecute în tovărăşia Maitreyiei. Mă ispitea mai mult faptul ei, ceea ce era sigilat şi fascinant în viaţa ei. Dacă mă gândeam adesea la Maitreyi, dacă în jurnalul meu din acel timp se găsesc notate o seamă din cuvintele şi întâmplările ei, dacă, mai ales, mă turbura şi mă neliniştea, aceasta se datora straniului şi neînţelesului din ochii, din răspunsurile, din râsul ei. Este adevărat că spre fata aceasta mă simţeam atras. Nu ştiu ce farmec şi ce chemare aveau până şi paşii ei. Dar aş minţi dacă n-aş spune că întreaga mea viaţă din Bhowanipore – nu numai fata – mi se părea miraculoasă şi ireală."* Fragmentul conţine mărcile autenticităţii prin „evocarea", la persoana I, a unor gânduri şi proiecte, a unor certitudini care adâncesc dimensiunea analizei psihologice, a iubirii.

Perioada tatonărilor, a nedumeririlor şi a ambiguităţii se sfârşeşte când Maitreyi îi propune să ia lecţii împreună, ea să-l ajute să înveţe bengaleza, iar el să-i predea franceza, chiar în odaia lui, după cum le spusese inginerul. Lecţiile se transformă, însă, dintr-un joc nevinovat al privirilor, în unul al gesturilor tandre, apoi într-unul erotic, lucru analizat cu luciditate de Allan în jurnalul său: *„O observam şi mă lăsam prins de privirile mele, de acea voinţă fluidă, care nu are nimic de-a face cu ochii, deşi porneşte prin ei."; „[...] simţeam că voi putea rămâne deasupra jocului, implicat în eventuala ei pasiune, dar liber faţă de mine însumi. Jurnalul acelor săptămâni dovedeşte îndeajuns aceasta."*

Eroul află că Maitreyi este o fată rafinată şi cu un mare potenţial intelectual, ţine o conferinţă despre esenţa frumosului, dar nu este înţeleasă de auditoriu pentru că, după cum spune tatăl ei: *„A fost prea profundă, a vorbit de lucruri prea intime: despre*

---

[1] Gilles Ferreol, Guy Jucquois, ***Dicţionarul alterităţii şi al relaţiilor interculturale***, Ed. Polirom, 2005

[2] Nicolae Manolescu, ***op. cit.***

creaţiune şi emoţie, despre interiorizarea frumosului, şi publicul n-a putut-o urmări întotdeauna." A doua zi, după conferinţă, fata îl invită în camera ei şi conştiinţa lui *„ia în primire"* un spaţiu al intimităţii pe cât de auster, pe atât de sugestiv: *„Odaia părea mai degrabă o celulă. Deşi era tot atît de mare ca şi a mea, nu avea decât un pat, un scaun şi două perne. În balcon mai era o măsuţă de scris, care aparţinea probabil tot odăii ei. Nici o cadră pe pereţi, nici un dulap, nici o oglindă."*

În paginile următoare, sfârşitul capitolului al VI-lea şi capitolul al VII-lea, autenticitatea se accentuează prin inserarea unor pagini din jurnal, care produc, ca fenomen al intertextualităţii, acordarea planurilor, dând cititorului impresia de „timp concret". De asemenea, prin sublinierea traseului sinuos al trăirilor interioare, al conştientizării iubirii şi, prin notaţiile ulterioare, prin care se marchează dubla perspectivă, se creează iluzia unei trăiri autentice.

Jurnalul pare şi o radiografie culturală europeano-indiană; alături de menţionarea poemelor lui Tagore se află opere de Walt Whitman, Swinburne, Paul Valery, Papini, Kalidasa ca pretexte pentru discuţii pe teme diverse, literare, filosofice, religioase, care evidenţiază cele două tipuri/modele culturale şi umane.

În capitolul al VIII-lea, se găseşte cea mai sugestivă etapă a iubirii lor, după cum constată Nicolae Manolescu: *„Momentul cel mai semnificativ în evoluţia acestei dragoste se află în capitolul al optulea al romanului. Îi vedem pe cei doi protagonişti în bibliotecă, unde cataloghează cărţile lui Sen. Scena care urmează este la fel de esenţială în destinul lor ca şi aceea din biblioteca marchizului de La Mole, din Le Rouge et le Noir, în care Mathilde aude fără să vrea pe Julien Sorel plângându-se de plictiseala din palat şi-şi schimbă părerea despre el [...]"*[1] Ceea ce mărturiseşte acum eroul, corespunde, într-o morfologie a iubirii, cu *„teoria magnetică a dragostei"*[2]: *„[...] ne priveam fix, fermecaţi, stăpâniţi de acelaşi fluid suprafiresc de dulce, incapabil să ne împotrivim, să ne scuturăm de farmec, deşteptându-ne. Mi-e greu să descriu emoţia. O fericire calmă şi în acelaşi timp violentă, în faţa căreia sufletul nu opunea nici o rezistenţă; o beatitudine a simţurilor care depăşea senzualitatea, ca şi cum ar fi participat la o fericire cerească, la o stare de har. La început, starea se susţinea numai prin priviri. Apoi am început să ne atingem mâinile, fără a ne despărţi totuşi ochii. Strângeri barbare, mângâieri de devot."*

Iubirea, ca formă de cunoaştere, se manifestă plenar şi pune în lumină diferenţele dintre cei doi: ea iubeşte cărţile, are o gândire matură, profundă pentru vârsta ei, convingerile religioase se manifestă în viaţa cotidiană, consideră că e păcat să se dăruiască fizic fără acordul părinţilor. Sentimentul erotic are şi o dimensiune mistică, de aceea fata are gesturi ale tandreţii necunoscute lui Allan, cum ar fi atingerea picioarelor, a gleznei şi a pulpei, în timpul căreia: *„[...] am trăit mai mult şi am înţeles mai adânc fiinţa Maitreyiei decât izbutisem în şase luni de eforturi, de prietenie, de început de dragoste. Niciodată n-am ştiut mai precis ca atunci că posed ceva, că posed absolut."*

Pe de altă parte, el a trăit doar iubiri pasagere, care nu l-au marcat spiritual. În privinţa comportamentului îndrăgostiţilor, consideră că, după o perioadă de nelămuriri şi de căutări, poate să-şi mărturisescă dragostea Maitreyiei şi apoi părinţilor ei; ca

---

[1] Nicolae Manolescu, ***op. cit.***

[2] Julius Evola, ***Metafizica sexului***, Ed. Humanitas, ediţia a II-a, 2002

occidental nu întrevede niciun obstacol în calea finalizării relaţiei şi nu ştie că o căsătorie cu o indiancă dintr-o castă superioară este interzisă.

Maitreyi încă luptă cu iubirea faţă de străin, punând sentimentul pe seama prieteniei recomandate chiar de tatăl ei, care dorea să-l înfieze pe Allan. După câteva „experienţe” erotice, care ilustrează faptul că ea concepe iubirea ca pe o formă de spiritualizare (pomul „şapte frunze”, cu care: *„Stam ziua întreagă îmbrăţişaţi, şi-i vorbeam, îl sărutam, plângeam. Îi făceam versuri, fără să le scriu, i le spuneam numai lui; cine altul m-ar fi înţeles? Şi când mă mângâia el, cu frunzele pe obraz, simţeam o fericire atît de dulce, încât îmi pierdeam răsuflarea”*, poetul Robi Thakkur, *gurul* ei de la vârsta de treisprezece ani, tânărul de la marele templu de la Puri, care i-a dăruit şase ghirdande de flori) fata declară că toate celelalte pasiuni au pălit în faţa iubirii pe care o simte pentru el: *„Acum sunt a ta, numai a ta, izbucni Maitreyi, înlănţuindu-mă. Numai tu m-ai învăţat ce este dragostea”.*

Suferinţa fetei e autentică, ea se gândeşte la felul în care s-a abătut de la sfaturile părinteşti, iubindu-l, nu ca pe un frate, ci ca pe o persoană cu care i-a fost dat să alcătuiască un cuplu: *„Ei mi-au spus mie: „Maitreyi, o să ai de acum un frate, pe Allan. Cată să-l iubeşti, va fi fratele tău, şi babà îl va înfia, şi la ieşirea la pensie ne vom duce cu toţii în ţara lui; acolo, cu banii noştri, vom trăi ca un rajah; acolo nu e cald şi nu e revoluţie, şi albii nu sunt răi ca englezii de aici şi ne vor socoti fraţii lor... „ Şi eu, acuma, ce-am făcut? Cum te iubesc eu acum, tu înţelegi cum te iubesc eu acum?”*

În capitolul al X-lea, preocuparea eroului este orientată spre cunoaşterea tot mai accentuată a lumii căreia îi aparţine Maitreyi şi, poate, de aceea, ajunge, în demersul său, la o respingere a propriei culturi şi a propriei religii şi la dorinţa de a se converti, de a trece la hinduism ca o încercare la care-l supune dragostea. Problematica analizei lucide făcute de erou pune în lumină complexitatea iubirii, dar şi dimensiunea conflictului moral, etic şi religios: *„Şi mă întrebam aşa: dacă e adevărat că toate religiile sunt bune, că acelaşi Dumnezeu se manifestă în fiecare din ele, atunci de ce n-aş putea îmbrăţişa credinţa Maitreyiei? Nu-mi lepăd legea din spaimă sau de pofta câştigului, ci pentru că dragostea mă pune la această încercare. Dacă o dogmă moartă poate stăvili o dragoste vie, ce fel de dragoste e aceea? Dacă sunt convins că adevărul e pretutindeni, în toate credinţele, de ce nu schimb în fapte convingerea aceasta?”*

Într-o discuţie cu Harold, Allan afirmă: *„Pentru mine, creştinismul nu s-a născut încă. N-au fost decît biserici creştine, dogme şi rituale. Creştinismul se naşte aici, în India, pe pămîntul cel mai împăcat cu D-zeu, unde oamenii sunt însetaţi de iubire, de libertate şi de înţelegere. Nu concep un creştinism fără libertate şi fără primatul spiritualităţii...”.*

Capitolul al XI-lea aduce, în evoluţia subiectului, momentul de apogeu al experienţei iubirii, prin logodna mistică a celor doi, consfinţită printr-un jurământ al Maitreyiei. Scena este construită pe baza unor elemente de simbologie indiană: **inelul** – parte din: *„ceremonialul căsătoriei indiene – din fier şi aur – ca doi şerpi încolăciţi, unul întunecat şi altul galben, cel dintîi reprezentînd virilitatea, celălalt feminitatea.”*; **jurământul**: *„Mă leg pe tine, pământule, că eu voi fi a lui Allan, şi a nimănui altuia. Voi creşte din el ca iarba din tine. Şi cum aştepţi tu ploaia, aşa îi voi aştepta eu venirea, şi cum îţi sunt ţie razele, aşa va fi trupul lui mie. Mă leg în faţa ta că unirea noastră va rodi, căci mi-e drag cu voia mea, şi tot răul, dacă va fi, să nu cadă asupra lui, ci asupră-mi, căci eu l-am ales. Tu mă auzi, mamă pământ, tu nu mă minţi, maica mea. Dacă mă*

simţi aproape, cum te simt eu acum, şi cu mâna şi cu inelul, întăreşte-mă să-l iubesc totdeauna, bucurie necunoscută lui să-i aduc, viaţă de rod şi de joc să-i dau. Să fie viaţa noastră ca bucuria ierburilor ce cresc din tine. Să fie îmbrăţişarea noastră ca cea dintâi zi a musonului. Ploaie să fie sărutul nostru. Şi cum tu niciodată nu oboseşti, maica mea, tot astfel să nu obosească inima mea în dragostea pentru Allan, pe care cerul l-a născut departe, şi tu, maică, mi l-ai adus aproape."

Invocarea pământului este expresia concepţiei şi a viziunii despre lume şi despre dragoste a fetei, o paradigmă a iubirii indiene, care valorifică, pe de o parte, credinţele despre Pământul-Mamă: *„Femeia este aşadar legată în chip mistic de Pământ; zămislirea apare ca o variantă, la scară umană, a fertilităţii telurice. Toate experienţele religioase legate de fecunditate şi naştere au o structură cosmică. Sacralitatea femeii depinde de sanctitatea Pământului. Fecunditatea feminină are un model cosmic;Terra Mater, universala Genitrix.",*[1] iar, pe de altă parte, ideile despre unire şi armonie asociate de Eliade conceptului de *coincidentia oppositorum*, asemănătoare cu semnificaţiile androginului din filosofia lui Platon.

Logodna aduce cumva liniştea sufletească şi, după unirea spirituală, eroii cunosc şi unirea fizică, atribuită de Maitreyi voinţei divine: *„Unirea noastră a fost poruncită de Cer. Nu vezi că astăzi, în ziua inelului, Chabù n-a dormit cu mine?"*

După momentul logodnei, lucrurile se precipită. Chabu se îmbolnăveşte grav, medicii nu-i pot pune un diagnostic: *„Probabil nebunie precoce, credeau unii; alţii, o nevroză sexuală, provocată de o deplasare a uterului."*, domnul Sen suferă de ochi şi trebuie operat, doamna Sen este tot mai tristă şi mai obosită, Maitreyi însăşi are, în zilele umede, dureri de picioare. În această atmosferă agitată, Allan trăieşte momente de dragoste profundă, dar şi de gelozie nebună, în timpul cărora meditează cinic asupra instinctului masculin de posesiune: *„În acele clipe de gelozie transformată în ură uitam toată experienţa mea din ultimele şapte-opt luni, uitam inocenţa aproape superstiţioasă a Maitreyiei şi le consideram pe toate amăgiri. Atunci am înţeles că nimic nu durează în suflet, că cea mai verificată încredere poate fi anulată de un singur gest, că cele mai sincere posesiuni nu dovedesc niciodată nimic, căci şi sinceritatea poate fi repetată, cu altul, cu alţii, că, în sfîrşit, totul se uită sau se poate uita, căci fericirea şi încrederea adunată în atîtea luni de dragoste, în atîtea nopţi petrecute împreună, pieriseră acum ca prin miracol, şi nu supravieţuiseră în mine decît un întărîtat orgoliu masculin şi o cumplită furie împotriva mea însumi."*

Capitolul al XII-lea conţine punctul culminant al acţiunii. De ziua Maitreyiei, Chabu a avut o criză puternică şi a spus mamei ceea ce văzuse în timpul cât a stat cu sora ei şi cu Allan dada. Domnul Sen decide că Allan trebuie să părăsească familia şi-i dă o scrisoare prin care îl anunţă sec de ruperea relaţiilor amicale de până atunci, ceea ce marchează adâncirea **conflictului exterior.**

Dacă până aici romanul a curs în direcţia afirmării iubirii în ciuda opoziţiilor existente, acum se realizează o radiografie a suferinţei din iubire, prin urmare **conflictul interior** este şi el la apogeu.

Allan se întoarce la vechea gazdă, fără s-o fi văzut pe Maitreyi. Încearcă să fie discret în privinţa plecării din casa lui Sen, aşa cum i se ceruse, durerea însă îl copleşeşte, se îmbolnăveşte, face, uneori, ca şi Maitreyi, gesturi necugetate, din dorinţa de a o revedea. Khokha joacă acum rolul personajului informator, povestindu-

[1] Mircea Eliade***, Sacrul şi profanul****, Ed. Humanitas, 1995*

i evenimentele petrecute în casa Sen, după plecarea lui: încercarea de a o mărita pe Maitreyi şi mărturisirea ei că a avut o relaţie cu Allan; pedepsirea ei aspră, atacul suferit de domnul Sen, urmat de operaţie; doamna Sen pune şoferul s-o bată pe Maitreyi cu vergile până cade în nesimţire; încercarea de sinucidere a lui Chabu şi, ulterior, moartea ei.

Toate aceste îl întristează pe Allan şi-i întăresc convingerea că trebuie să plece ca s-o uite. Se retrage în Himalaya, într-un bungalow, din octombrie până în februarie. Aici are vise, halucinaţii în care el şi Maitreyi se regăsesc şi sunt fericiţi: *„Asistam ziua întreagă la desfăşurarea aceluiaşi vis fantastic, care ne izola pe noi doi, pe mine şi pe Maitreyi, de cealaltă lume.”*

În singurătatea muntelui (capitolul al XIV-lea), Allan are trăiri metafizice, de iubire: *„Ştiam că şi Maitreyi, acolo, în celula ei din Bhowanipore, se gîndeşte tot atît de adînc la mine, la viaţa noastră împreună, şi comuniunea aceasta în închipuire ne lega parcă pe deasupra evenimentelor, ne lega în ciuda despărţirii şi a morţii.”* de care, însă, încearcă să se vindece prin real, refuzând lucid ideea iubirii absolute, a contopirii mitice, spirituale, aşa cum a aflat că a făcut Maitreyi: *„Pe mine mă chinuia tocmai amintirea ei carnală, tocmai ceea ce era viu şi imediat, şi neînlocuibil în făptura ei, şi pe această Maitreyi, de suflet şi carne, o doream, pe ea o întîlneam în filmul meu de toate zilele. Nu voiam cu nici un preţ să dispar, în dragostea ei, înlocuit fiind de o idee, de un mit. Nu voiam să mă consolez, cu o dragoste eternă şi cerească; dragostea mea cerea împlinire, vieţuire pe pămînt, nu pereche îngerească...”*

Are o nouă experienţă erotică alături de Jenia Isaac, o evreică din Cape-Town, Africa de Sud, care a venit în India cu scopul mărturisit: *„Vreau să găsesc absolutul!...”*

Eroul încearcă să scape de amintirea grea a fostei iubiri prin experimentarea alteia, inferioare, oricum, pentru că Jenia nu este la fel de feminină ca Maitreyi şi nu-i trezeşte patima de altădată: *„Priveam iarăşi pe Jenia, şi nu simţeam faţă de ea nici o turburare, nici un gând pătimaş, nici o libertate mentală...”*

După ce Jenia pleacă, brusc, după multe demersuri analitice, de înţelegere, de confirmare şi de acceptare a realităţii interioare şi exterioare, Allan se eliberează, iese luminat din *„încercarea labirintului”,* reprezentat de evoluţia propriului eu ca urmare a parcurgerii etapelor unei experienţe unice, de dragoste magică şi cutremurătoare: *„Şi parcă totul a trecut într-o singură clipă, deşteptîndu-mă o dată dimineaţa ceva mai devreme, privind surprins soarele drept în faţă, lumina, verdeaţa. Scăpasem de ceva greu, de ceva ucigător. Îmi venea să cânt, să alerg. Nu ştiu cum s-a întâmplat aceasta. Se coborâse ceva în mine, mă năpădise ceva.*

Şi atunci m-am întors.”

În ultimul capitol, al XV-lea, discursul epic capătă aspectul unor flashuri, semn al unei existenţe care şi-a pierdut coerenţa, deşi îşi urmează cursul monoton: serviciu, gazdă, femei, cearta cu Harold etc. Află că Maitreyi s-a compromis definitiv, dăruindu-se unui vânzător de fructe.

Finalului deschis: *„Sunt ceasuri de când mă gândesc. Şi nu pot face nimic. Să telegrafiez lui Sen? Să scriu Maitreyiei?*

Simt că a făcut asta pentru mine. Dacă aş fi citit scrisorile aduse de Khokha... Poate plănuise ea ceva. Sunt foarte turbure, acum, foarte turbure. Şi vreau totuşi să scriu aici tot, tot.

... Şi dacă n-ar fi decât o păcăleală a dragostei mele? De ce să cred? De unde ştiu? Aş vrea să privesc ochii Maitreyiei.” i s-au atribuit semnificaţii generale, desprinse din

finalitatea experienţei: *„Îndoiala e semnul refacerii din combustia pasională, iar dorinţa este certitudinea că experienţa umană se purifică în contemplaţie.”*[1]

Personajele

Allan este protagonistul romanului, un *alter ego* al autorului, îndeplinind ca instanţă a comunicării intratextuale, rol de narator şi de personaj. Occidental raţional şi lucid, se confesează în legătură cu experienţa sa erotică, trăită pasional şi retrăită în imaginaţie[2], într-o paradigmă complexă, care să îmbine diferenţele culturale cu sentimentul sincer, de *„o densă substanţă omenească.”*[3]

Portretul eroului se conturează aproape exclusiv sub latura morală, prin **autocaracterizare,** multe pagini fiind ocupate de introspecţie, de analiza şi de interpretarea lucidă a trăirilor. Raportarea acestor trăiri la dubla perspectivă temporală presupune şi construcţia a două planuri narative: unul al sentimentelor, al evenimentelor şi al impresiilor de atunci şi al doilea, al retrăirii, al rememorării lor cu ocazia scrierii romanului, ca mijloc de construcţie a personajului modern.

Luciditatea analitică a eroului-narator se manifestă şi în compararea argumentată a celor două tipuri de mentalităţi, de culturi şi chiar a celor două tipuri umane, respectiv occidentalul şi indianul, reprezentate de el şi de Maitreyi: *„Nu mai eram de mult tânărul vânjos şi optimist, ştiind ce vrea şi ce poate, europeanul îndrăgostit de tehnică şi pionierat, care debarcase cândva în India ca s-o civilizeze.”; „(Judecam şi sufeream ca un civilizat, ca unul care preferă întotdeauna să uite şi să acopere cu cenuşă, să ignore sau să tolereze, numai liniştea şi confortul lui să nu-i fie stingherite.)”*

Allan traversează experienţa iubirii gradual, de la apariţie, evoluţie, apogeu la disoluţie, distrugere. Fiecare etapă este descrisă minuţios, ca reacţii ale fiinţei la situaţia creată, dar şi în contextul mai larg al concepţiilor diferite, al mentalităţilor şi al tradiţiilor, care impun reguli ce îngrădesc afirmarea liberă a iubirii. Protagonistul este conştient de urmele lăsate în personalitatea sa de trăirea intensă a iubirii, lucru afirmat ulterior: *„Mă minunai descoperind pe faţa mea o hotărîre virilă şi putere de a acţiona, însuşiri pe care le pierdusem de mult. (De atunci nu mai cred în expresia oamenilor. Mi se pare că regulile schimbării feţei nu au nimic de-a face cu adevăratele experienţe sufleteşti. Poate numai ochii, singurii, pot trăda un om.)”*

Maitreyi este personajul eponim al romanului, ilustrează tipul orientalului, al indianului. Ca statut social, eroina este o adolescentă de 16 ani, care aparţine unei caste bogate, bengaleze. Părinţii ei îi o oferă o educaţie superioară, concretizată în faptul că are informaţii culturale impresionante, scrie poezii şi eseuri şi ţine conferinţe despre frumos.

Portretul fizic este conturat printr-o tehnică a detaliului gradat, **în mod direct**, de către naratorul-personaj. Se evidenţiază, astfel, trăsăturile fizice (culoarea pielii, părul, buzele senzuale etc.), elementele vestimentare specifice unei femei din India, gesturile copilăreşti sau erotice.

Prin **caracterizare indirectă**, se defineşte statutul ei psihologic, moral pe parcursul încercării de a-şi afirma dreptul la dragoste, liberă de constrângeri familiale, de castă, de etnie. Este un tip de femeie, dar şi un simbol: *„Maitreyi este o femeie şi un mit. Este*

---

[1] Pompiliu Constantinescu, ***op. cit***.
[2] Idem.
[3] Ov. S. Crohmălniceanu, ***Literatura română între cele două războaie mondiale***, Ed. Minerva, Bucureşti, 1972

mai ales un simbol al sacrificiului în iubire, trăind cu o intensitate şi un farmec de substanţă tare, aromitoare ca înseşi parfumurile orientale."[1]

Maitreyi îşi iubeşte familia, manifestă înţelegere şi respect faţă de părinţi şi are, pentru sora ei Chabu, sentimente aproape materne. În plină epocă adolescentină, trăieşte o mare pasiune pentru occidentalul Allan, căruia i se dăruieşte cu tot sufletul. În trăirea iubirii, se dezvăluie alte trăsături psihologice: inteligenţa, sensibilitatea metafizică, capacitatea ludică şi reflexivă.

Chabu este sora mai mică a Maitreyiei, un copil cu o sensibilitate bolnăvicioasă, care, fără să vrea, îi deconspiră pe îndrăgostiţi. Este singurul personaj din roman, care, după o criză morală, fără leac, moare.

Narendra Sen, tatăl Maitreyiei, este un inginer din Calcutta, din casta aristocraţilor. Îl apreciază pe Allan, şi, neavând fii, doreşte să-l înfieze. Se simte trădat de acesta şi-l alungă din casă, arătându-se ostil relaţiei dintre Allan şi Maitreyi. Este intransigent cu fiica mai mare, pe care o pedepseşte şi fizic, rămânând credincios codului moral bengalez.

Mihai Ralea propunea următoarea schemă a celor două profiluri psihologice:

Orientalul – *„resemnare pasivă"*

„Dacă occidentalul impune mediului, orientalul se supune. Forţa naturii îl zăpăceşte, îl zdrobeşte, îl apasă."

„Ordinea evenimentelor i se pare mai dinainte stabilită de un zeu infailibil".

„Fatalismul, [...], i se pare singura soluţie. Totul e acceptat aşa cum se prezintă."

„Filozofia vieţii e supunerea, resemnarea la forţele care ne depăşesc şi pe care nu le putem schimba"

„Idealul e confundarea în masa anonimă, în colectivitatea absorbantă."

Occidentalul – „aptitudine creatoare"

„[…] occidentalul e spirit activ mai înainte de toate. El preface ambianţa, sfinţeşte locul căruia îi impune legea şi ideea sa […]".

„Apuseanul e stăpânul voinţei sale elastice şi ferme în acelaşi timp şi pentru aceasta e şi stăpânul lucrurilor înconjurătoare."

„Curajul său e când temerar, când rezonabil. Ştie să rişte şi să fie în acelaşi timp prudent."

„El subjugă forţele naturii, anotimpurile, fauna şi flora."

„Dar mai ales a inventat tehnica, care i-a devenit aliată ascultătoare."

„[...] filozofia sa nu poate fi decât voluntaristă."

„El crede că totul e posibil, e optimist în încrederea pe care o acordă forţelor sale, crede în libertate, mai mult în liber arbitru [...] "

„Individualismul e fără îndoială, idealul său ultim."[2]

Punând în valoare interioritatea individului, importanţa experienţei personale pentru cunoaşterea de sine şi pentru cunoaşterea celuilalt, folosind tehnici ale prozei moderne, subiective, de analiză psihologică, Mircea Eliade realizează, prin romanul *Maitreyi*: *„[...] una din acele cărţi cu destin de miracol în cariera unui scriitor şi chiar a unei generaţii."*[3]

---

[1] Pompiliu Constantinescu, *op. cit*.

[2] Mihai Ralea, ***Fenomenul românesc***, *apud* ***Frumosul românesc în concepţia şi viziunea poporului***, editura Eminescu, 1977

[3] Pompiliu Constantinescu, *op. cit.*

IV. Repere critice

- Jose Ortega y Gasset, ***Studii despre iubire***, Ed. Humanitas, 2007: *„[...] rezumăm atributele iubirii aşa cum ni s-au relevat, vom spune că e un act centrifug al sufletului care se deplasează către obiect într-un flux constant şi-l învăluie într-o susţinere caldă, unindu-se cu el şi afirmându-i, cu promptitudine şi eficacitate, fiinţa.”*
- Nicolae Manolescu, ***Arca lui Noe***, Ed. 100+1 Gramar, 2000: *„... dublarea perspectivei trăite (a jurnalului) de aceea prelucrată (a romanului) conduce la o reconsiderare a înseşi structurii romaneşti* (romanul Maitreyi subl. n.)*. Rolul autorului implicat constă în definitiv într-o luminare diferită, mai bună, a faptelor pe care naratorul jurnalului le-a consemnat cum s-a priceput: luminare care-i permite să reintroducă în aceste fapte o ierarhie de semnificaţie.”*
- *Petru Ursache,* ***Camera Sambo. Introducere în opera lui Mircea Eliade***, Ed. Coresi, Bucureşti, 1993: *„Într-o discuţie cu Rocquet, autorul român îşi dezvăluia dubla structură spirituală, adică aderenţa deopotrivă la regimul diurn, ca şi la cel nocturn. Ca savant, spunea Mircea Eliade, aparţine diurnului: prin luciditate, spirit de aventură, reflexivitate, capacitatea de a-şi domina impresiile şi trăirile. [...] Ca artist, se simţea supus nocturnului şi predestinat unei existenţe tragice; purta în conştiinţă trauma unei culpe, a unei erori de destin care se refuza unei examinări lucide.”*
- Ion Lotreanu, ***Introducere în opera lui Mircea Eliade***, Ed. Minerva, Bucureşti, 1980: *„În Maitreyi se întâlnesc şi, în aparenţă, «se acomodează» două moduri de a concepe iubirea. Dragostea spiritualizată se apropie de modul carnal de eros, în vreme ce patima posesivă aproximează dimensiunile unui extaz pe care bătrânul continent nu-l cunoaşte decât foarte vag.”*

Romanul postbelic

5

MOROMEŢII

de Marin Preda

Romanul contemporan reuneşte tendinţe diverse, îndatorate fie tradiţiei literare, fie tendinţelor artistice mai noi. Pe linia realismului interbelic, dar cu note particulare, se situează ***Bietul Ioanide*** de George Călinescu, ***Moromeţii*** de Marin Preda, ***Groapa*** de Eugen Barbu. La interferenţa realităţii cu mitul se plasează romanele lui D. R. Popescu (***Vânătoarea regală***), sau ale lui Fănuş Neagu (***Frumoşii nebuni ai marilor oraşe***). Al. Ivasiuc, Constantin Ţoiu şi Augustin Buzura se orientează către romanul psihologic, Octavian Paler cultivă formula romanului eseistic şi a celui existenţialist. Optzeciştii Mircea Cărtărescu, Gh. Crăciun, Mircea Nedelciu, Nicolae Iliescu, Ioan Groşan, Ioan Bogdan Lefter se deschid către experienţele postmoderniste, repunând în discuţie toate convenţiile romanescului.

Moromeţii ilustrează un fenomen de continuitate cu **romanul realist** interbelic, în speţă cu cel al lui Rebreanu, dar, dacă orizontul investigat rămâne în linii mari acelaşi (lumea satului, psihologia ţăranului), metodele de abordare sunt altele, tehnicile narative se înnoiesc, naratorul îşi schimbă parţial atributele, temele câştigă în complexitate, personajele păstrează, în multe cazuri, o adâncime sufletească insondabilă, ceea ce le face greu de redus la o schemă comportamentală, la o anumită tipologie.

Romanul este compus din două volume, primul apărut în 1955 şi al doilea, în 1967. El reprezintă un triumf estetic în sine, dar şi raportat la literatura timpului, strivită sub imperativele realismului socialist, falsă, ideologizată, proslăvind izbânzile proletariatului şi construirea omului nou. Desprinsă din acest **context** social-politic şi cultural viciat, opera lui Preda stă sub semnul unui talent viguros, al unei puteri de observaţie a lumii dar şi de invenţie, remarcabile.

Valorificând câteva scene de viaţă surprinse în schiţele şi în nuvelele din volumul ***Întâlnirea din pământuri*** (1948, anul debutului editorial al lui Preda), autorul realizează o **frescă** a satului românesc din preajma celui de-al Doilea Război Mondial. Fiecare roman al lui Preda se leagă de un anumit cadru istoric relevant: ***Intrusul*** şi ***Cel mai iubit dintre pământeni*** de perioada abuzurilor comuniste din anii '50, ***Delirul*** de momentul rebeliunii legionare etc. Faptul se datorează credinţei autorului că literatura trebuie să fie fundamentată pe noţiuni precum istorie şi adevăr.

În concepţia scriitorului, ***Moromeţii*** trebuia să alcătuiască o tetralogie împreună cu ***Delirul*** (volumul al doilea al acestui roman a rămas în stadiu incipient) şi ***Marele singuratic***, surprinzând destinul membrilor acestei familii şi al unor rude colaterale, într-o perioadă de câteva decenii.

Tema acestei creaţii fundamentale din opera lui Preda este „deruralizarea satului" (N. Manolescu) sau, dintr-o altă perspectivă, „libertatea morală în luptă cu fatalităţile istoriei" (E. Simion). Primul volum urmăreşte decăderea satului patriarhal sub legile nemiloase ale capitalismului, care aşază banul mai presus de orice valoare morală, iar cel de-al doilea dispariţia clasei ţărănimii tradiţionale, în urma unor lovituri istorice: reforma agrară din 1945 şi transformarea socialistă a agriculturii, începută în 1949, adică desfiinţarea proprietăţii individuale asupra pământului.

Prin Ilie Moromete se prezintă, simbolic, un destin tragic, al omului confruntat cu o istorie absurdă, monstruoasă, în faţa căreia încearcă să-şi păstreze libertatea de gândire, *„libertatea morală"*.

Titlul romanului, reprezentat de un substantiv propriu, articulat, trimite la ideea de familie. La lectură, se vădeşte faptul că Moromeţii sunt un grup lipsit de coeziune. Criza familiei este adâncită de contextul socio-politic al vremii, de dorinţa copiilor de a trăi altfel decât părinţii, de a nu mai fi ţărani, în sensul modelului pe care îl reprezintă tatăl lor. Titlul „Moromeţii" evocă o lume patriarhală zguduită din temelii, un univers uman sfâşiat de aspiraţii divergente, de neînţelegere şi de ură. Ca şi în cazul nuvelei ***Moara cu noroc*** a lui Slavici, titlul îşi dezvăluie valoarea de antifrază. Moromeţii nu sunt decât un grup de persoane care trăiesc laolaltă, susţinute, aproape artificial, de legăturile de sânge. Ruptura lor irevocabilă este înscrisă în datele personalităţii fiecăruia, atât de diferite de a celorlalţi.

În afară de temele tradiţionale precum viaţa satului, istoria, familia, iubirea (ilustrată prin cuplul Polina-Birică), Preda tratează şi alte aspecte ale realităţii, surprinse de o literatură mai nouă, ce pune accentul pe drama omului modern: criza comunicării, individul ca jucărie a sorţii, înstrăinarea.

Viziunea despre lume

Preda, copil fiind – spunea el în confesiunile sale literare – şi-a dorit cu patimă să nu mai fie ţăran. Dorinţa lui aprigă de a învăţa carte şi de a părăsi satul, comună cu a eroului său, Niculae, îl arată de o altă constituţie sufletească decât aceea caracteristică unui ţăran adevărat. În *Convorbiri cu Marin Preda*, volum scos de poetul Florin Mugur, este inclusă o relatare a prozatorului despre o întâmplare petrecută la vârsta de 8-9 ani. Fusese trimis de tatăl său, Tudor Călăraşu (prototipul real al lui Ilie Moromete), la câmp, cu caii. La întoarcere, pe când încerca să încalece, fiind prea scund şi animalele având părul lucios, a alunecat şi, căzând, a făcut o entorsă. Durerile puternice şi faptul că şi-a purtat toată vara mâna legată de gât *„n-au impresionat pe nimeni"*.

Aceasta este lumea evocată în roman şi cunoscută îndeaproape de Preda. O lume aspră în care copilul cel mic (Niculae) este învăţat de fratele mai mare (Achim) să-şi câştige demnitatea, în faţa băieţilor din sat, cu pumnii; în care femeia îndură furia bărbatului revărsată în lovituri asupra ei (Catrina, Polina, Aristiţa Bălosu, soţia lui Boţoghină), fără să se împotrivească; în care mezinul este considerat şi el o forţă importantă de muncă şi luat la seceriş, chiar cu riscul de a-şi tăia picioarele; în care părinţii, prea absorbiţi de nevoile zilnice, nu-şi cunosc, mai adânc, copiii (Moromete crede că Niculae va rămâne repetent) şi nu se preocupă prea mult de existenţa lor (Niculae este singurul care nu are scaun la masă); în care cel mai puternic se impune (mâncându-se dintr-o singură strachină, copilul cel mai mic nu ajunge suficient de repede să-şi strecoare lingura printre ale fraţilor şi se ridică de cele mai multe ori flămând de la masă) etc.

Semnul eliberării lui Preda de această lume dură, cauza multor suferinţe ale copilăriei sale, evocate în special prin intermediul personajului Niculae, este însăşi scrierea romanului ***Moromeţii***. Prin această operă, arăta autorul, îşi plătise datoriile faţă de sat şi se considera liber să se dedice altor teme, ceea ce a şi făcut în celelalte romane ale sale.

Dar satul înfăţişat în ***Moromeţii*** are şi frumuseţea lui susţinută de un cod moral străvechi ce răzbate din comportamentul câtorva personaje şi către care se îndreaptă admiraţia scriitorului. Ilie Moromete ilustrează, în bună parte, acest cod, prin concepţia sa despre viaţă, care exclude lăcomia, răutatea, invidia şi impune omenia, înţelepciunea, bucuria contemplaţiei, ca valori umane fundamentale.

Impresionante sunt totodată grija şi devotamentul fetelor din familia lui Birică pentru fratele lor Ion, dragostea nepăsătoare de avere a Polinei pentru băiatul sărac, afecţiunea şi înţelegerea lui Vatică Boţoghină pentru sora lui mai mică, Irina, în absenţa tatălui.

Deasupra tuturor acestor pasiuni în mişcare ce clocotesc în viaţa satului, se află însă o entitate de temut, neînduplecată: timpul. Insidios, el lasă impresia că *„avea cu oamenii nesfârşită răbdare”*, ca, mai târziu, să se năpustească nemilos asupra lor. În contextul acestei mişcări perfide a timpului, Ilie Moromete pare un erou de tragedie împotriva căruia se adună lent şi irevocabil forţe obscure ce îl pândesc de mult, din umbră: impozitele, datoriile, revolta fiilor mai mari, ura Guicăi.

Tragedia nu este doar a lui Moromete, ci şi a altora care crezuseră în ordinea şi stabilitatea lumii lor: Dumitru a lui Nae – redus la tăcere, înfrânt; Boţoghină – rămas fără o bună parte din pământ şi răpus de boală; Ţugurlan – arestat pentru a-l fi înfruntat pe Tache, fiul lui Aristide, în legătură cu hoţia de la moară.

Subminat de legile capitalismului brutal, satul patriarhal, pentru care Ilie Moromete, Cocoşilă, Dumitru a lui Nae reprezintă nişte simboluri ale frumuseţii morale şi ale libertăţii de gândire, va intra într-un proces de disoluţie, prin actul colectivizării forţate. În felul lor, cei trei sunt *„ultimii ţărani”*.

Omul, se sugerează în roman, îşi poate alege o conduită, dar nu-şi poate domina destinul.

În acelaşi timp, viaţa dusă alături de ceilalţi poate fi cea mai dureroasă formă de singurătate şi de înstrăinare, idee sugerată prin intermediul lui Ilie Moromete, cel care se retrage în fundul grădinii şi vorbeşte singur, atunci când temerile îl copleşesc.

Compoziţia romanului denotă legăturile operei cu genul dramatic. Cele două volume prezintă întâmplări numeroase din viaţa eroilor, delimitate din punct de vedere temporal dar şi din perspectiva impactului lor, căpătând valoarea a două acte dintr-o dramă. O cortină imaginară se ridică brusc peste o scenă de viaţă obişnuită, cu protagonişti care se înfăţişează lectorului cu identităţi precise şi cu personalităţi gata formate. **Acţiunea** se desfăşoară în Siliştea-Gumeşti, un sat din Câmpia Dunării în care existenţa decurge, de generaţii întregi, *„fără conflicte mari”*. Apropierea celui de-al Doilea Război Mondial nu-i lasă pe oameni să intuiască marile schimbări ce vor avea loc în viaţa lor. Moromete, Cocoşilă, Dumitru a lui Nae şi alţi câţiva săteni se întâlnesc duminica, în poiana fierarului Iocan şi fac politică, citesc ziarul, comentează cu bun-simţ ţărănesc şi cu ironie discursurile regelui sau ale parlamentarilor. Dar statul, o entitate îndepărtată şi abstractă, devine dintr-odată ameninţător şi rapace, nedispus să le mai tolereze taxele neplătite. Grâul, dintr-o recoltă foarte bogată, se vinde cu preţ mic şi speranţele multor familii de a ieşi din impas se năruie. Lui Moromete copiii cei

mari îi fură oile, caii şi zestrea fetelor şi fug la Bucureşti, să-şi facă un rost. Rămân de plătit taxele şcolare ale fiului celui mic, Niculae şi trebuie păstrată zestrea ce se măsoară în pogoane, a fetelor. Moromete nu are altă soluţie decât să vândă o parte din pământ, pentru a scăpa de datorii. Cu această culminaţie dramatică se încheie primul volum.

Mitul paternităţii este distrus, ca şi acela al echilibrului peren al lumii săteşti. De Moromete, centrul de interes al adunărilor din poiană, nu mai aminteşte decât *„capul lui de humă arsă, făcut odată de Din Vasilescu”* şi uitat pe o poliţă a fierăriei.

Volumul al doilea – actul secund al dramei – prezintă satul şi protagoniştii după un interval de trei ani. Faptele petrecute anterior determină un curs de neoprit al celor de acum. Paraschiv, Nilă şi Achim refuză să se întoarcă acasă. Catrina începe să-l privească pe Ilie cu o ură neascunsă pentru tentativa lui de a-i readuce pe băieţi în sat, promiţându-le lor casa şi, în plus, partea cuvenită din pământul reîntregit de tată, prin negoţul cu cereale. Niculae este retras de la şcoală, după trei clase de liceu, pe motiv că nu aduce casei niciun beneficiu. Destrămarea familiei continuă, ca o fatalitate. Ilie Moromete nu mai este o prezenţă însemnată în sat şi nici în sânul familiei. Satul însuşi devine de nerecunoscut, sub conducerea comuniştilor, prins într-o ţesătură de intrigi pentru putere. Pierderea prestigiului lui Ilie şi moartea sa sunt evenimente cu o vădită corespondenţă în lumea din afară. Odată cu Moromete se degradează şi dispare chiar clasa ţărănească.

Incipitul şi **finalul** primului volum se realizează simetric, prin referire la istorie: *„... cu câţiva ani înaintea celui de-al doilea război mondial”/ „Trei ani mai târziu, izbucnea cel de-al doilea război mondial”* şi la timp: *„... se pare că timpul avea cu oamenii nesfârşită răbdare”/ „Timpul nu mai avea răbdare”*. Timpul apare aidoma unei zeităţi insuficient cunoscute, conduse de legităţi care scapă raţiunii umane. În incipit, el este înfăţişat în imobilitate, ca forţă pasivă şi, prin aceasta chiar, lăsând impresia de *„răbdare”*. În concordanţă cu imaginea liminară asupra timpului, ritmul narativ al primului volum este foarte lent. Cele trei părţi care îl compun prezintă evenimente desfăşurate de-a lungul unei veri. În **prima parte**, pentru a face loc cât mai multor personaje şi scene de viaţă, se istorisesc fapte petrecute de sâmbătă după-amiază până duminică noaptea: cina Moromeţilor, tăierea salcâmului, întâlnirea din poiana lui Iocan, hora, fuga Polinei Bălosu cu Ion Birică.

Partea a doua evocă un interval de două săptămâni, de la plecarea lui Achim cu oile, la Bucureşti, până la criza de friguri a lui Niculae, în timpul serbării şcolare.

Partea a treia se deschide cu scena secerişului şi se încheie cu fuga de acasă a fraţilor vitregi.

Finalul primului volum anunţă o precipitare a acţiunii, prin **tehnica rezumativă.** În câteva fraze, Preda surprinde atât măsurile luate de Ilie Moromete pentru a asigura supravieţuirea familiei, după lovitura necruţătoare a fiilor celor mari, cât şi transformarea sufletească ireversibilă a eroului. Ultima propoziţie devine un avertisment pentru prefacerile uluitoare ale satului patriarhal, relatate în volumul al doilea: *„Timpul nu mai avea răbdare”*. ***Moromeţii*** II reconstituie istoria satului românesc din perioada 1938-1962 şi este constituit din cinci părţi. Ritmul narativ este mai alert, Preda recurge la **elipsă** (eliminarea unor fapte, omiterea unor perioade) şi la **tehnica decupajului**, pentru a sugera iureşul istoriei noi: moartea lui Nilă în război, boala fatală de plămâni a lui Paraschiv, statutul de mic comerciant al lui Achim, iniţierea erotică a lui Niculae, căsătoria Titei, accidentul mortal al soţului ei, plecarea Catrinei de acasă,

perioada scurtă petrecută la conducerea satului de către Ţugurlan, predarea cotelor de grâu către stat, cedarea pământurilor de către ţărani, în numele colectivizării etc.

Dacă simetria incipit/final din primul volum dă experienţei tragice a lui Moromete o aură de măreţie, relaţia dintre începutul celui de-al doilea volum (*„În bine sau în rău, se schimbase Moromete?”*) şi sfârşitul său (*„... l-a auzit [soţia lui Niculae] pe el, pe Niculae de alături, cum râdea în somn...*) operează o desolemnizare a situaţiilor de viaţă prezentate, inclusiv a morţii lui Ilie. De altfel, în volumul secund, Preda nici nu-l mai păstrează ca protagonist pe tată, ci pe fiu. Viaţa este continuă trecere, prefacere, Moromeţii lasă, în istorie, locul unul altuia. Părintele, cu viziunea lui despre pământ şi despre familie, reprezintă o etapă încheiată.

După mărturisirea autorului, începutul şi încheierea romanelor sale trebuie să fie memorabile, *„să atragă atenţia”*, direcţionând lectorul către o morală, către o filosofie de viaţă.

Subiectul uneşte, în primul volum, mai multe planuri narative. Cel principal urmăreşte viaţa familiei Moromete, un grup eterogen şi numeros. Ilie are trei fii din prima căsătorie – Paraschiv, Nilă şi Achim –, iar Catrina o fiică lăsată în creştere fostului său socru. Din această a doua căsătorie a lor s-au născut două fete – Tita şi Ilinca şi un băiat – Niculae. Copiii cei mari îşi urăsc mama vitregă (mai ales Paraschiv) şi sunt învrăjbiţi cu fraţii lor mai mici. Tensiunile dintre membrii familiei sunt intensificate de bârfele şi de uneltirile Mariei (Guica), sora lui Ilie, care şi-ar fi dorit ca fratele ei să nu se recăsătorească şi să-i crească ea pe băieţi, dar şi de nemulţumirile Catrinei faţă de promisiunea încălcată a lui Ilie de a trece casa pe numele ei, ca o recompensă pentru vânzarea unui pogon în timpul secetei.

Paraschiv, Nilă şi Achim sunt îndemnaţi de Guica să creadă că munca lor în familie se face doar în folosul surorilor vitrege, care-şi procură zestrea necesară măritişului, în timp ce ei umblă peticiţi şi murdari şi în avantajul lui Niculae, înscris la şcoala din Câmpulung, pentru a se face *„boier”*.

Aşa că împreună cu mătuşa lor băieţii pun la cale un plan distructiv pentru restul familiei împovărate de mari datorii la bancă (din suma împrumutată cumpăraseră oi) şi de *„fonciire”*. Achim pleacă la Bucureşti cu oile, având învoirea tatălui, spre a obţine un profit mai mare, în capitală, din vânzarea laptelui şi a brânzei. Numai că el vinde turma şi-i aşteaptă pe Paraschiv şi pe Nilă să fugă şi ei, cu caii familiei, înaintea secerişului, pentru a le da celorlalţi de acasă lovitura de graţie.

Nilă nu este de acord să-şi lase tatăl fără sprijin la seceriş, dar, mai apoi, în urma unui conflict violent cu el, cei doi fură caii, covoarele de zestre ale fetelor şi banii din casă şi pleacă la Bucureşti.

Moromete vinde o parte din pământul familiei pentru a-şi achita toate datoriile, *„rămânând ca necunoscută soluţia acestor probleme pentru viitor”*.

În plan secundar, prin **alternanţă**, sunt prezentate şi alte familii: cea a bogatului Tudor Bălosu care nu acceptă ca fiica lui, Polina, să se mărite cu un băiat foarte sărac, dar fata se va răzvrăti şi-şi va cere dreptul la zestre, mergând cu revolta şi ura până la a da foc casei părinţilor; cea a lui Vasile Boţoghină, bolnav de plămâni, nevoit să vândă din pământ, pentru a-şi plăti tratamentele la sanatoriu; cea a ţăranului sărac Ţugurlan, închis pentru a se fi bătut cu fiul primarului, din pricina unor nereguli la moară; cea a fierarului Iocan, îmbogăţit şi intrat în politică.

Ca şi Rebreanu, Preda construieşte o **monografie a satului** românesc, dar în altă perioadă istorică, ilustrând tradiţii (căluşarii, obiceiurile de Rusalii, înmormântarea şi

parastasul), ritualuri (masa, secerişul), mentalităţi (autoritatea paternă) ale unei comunităţi care a moştenit din generaţie în generaţie nişte valori morale şi nişte principii de convieţuire armonioasă.

Volumul al doilea se caracterizează printr-o dispersie a epicului. Alături de prezentarea succintă a destinului personajelor din primul volum (Moromete îşi revine financiar şi îşi schimbă prietenii, Guica moare, Tudor Bălosu devine *„binevoitor faţă de vecinul său”*, Nilă este ucis în lupta de la Cotul Donului, Paraschiv se îmbolnăveşte de plămâni şi-şi află astfel sfârşitul, Catrina îl părăseşte pe Ilie şi se mută la Mariţa, zisă Alboiaca, fata ei din prima căsătorie, Niculae urmează o şcoală de activişti, fiind înscris în Partidul Comunist, Tita şi Ilinca se căsătoresc etc.) se regăsesc relatări despre schimbarea radicală a vieţii satului care ajunge *„o groapă fără fund, din care nu mai încetau să iasă atâţia necunoscuţi”*. Destinul Siliştei-Gumeşti este condus de diverşi indivizi caracterizaţi de dorinţa oarbă de putere, de răutate şi de viclenie: Vasile al Moaşei, Zdroncan, Mantaroşie, Isosică, Bilă etc.

Discuţiile dintre Niculae ce reprezintă *„istoria care se face”* şi Ilie Moromete care poartă în sine *„întreaga istorie”, „experienţa seculară pe care o simbolizează tatăl, modul tradiţional de a fi al gospodăriei ţărăneşti”*[1] pun în lumină contrastul ireductibil dintre două epoci, dintre două tipuri de gândire.

Moartea lui Moromete, plasată în finalul romanului, capătă un sens amplificat. Împreună cu el pier o concepţie şi un stil de viaţă, clasa ţărănimii înseşi.

Există în roman câteva **scene reprezentative** pentru universul patriarhal reconstituit de prozator. Una dintre ele este cea a mesei, prilej, pentru Preda, de a realiza o **analepsă** (prezentare a unui moment anterior faptelor consemnate) referitoare la viaţa lui Moromete şi a Catrinei dinainte de această a doua căsătorie. Ritualul se desfăşoară în tindă, *„la o masă joasă şi rotundă”*, având în jurul ei *„nişte scăunele cât palma”*. Forma mesei evocă simbolistica ei străveche: unitate, armonie, ciclul unei existenţe previzibile, normate de legi strămoşeşti. Câteva detalii despre poziţia membrilor familiei lasă să se întrevadă ruptura lor sufletească, destrămarea iminentă a grupului. Copiii sunt aşezaţi *„după fire şi neam”*, ca recunoaştere tacită a rivalităţii dintre ei. Cei trei băieţi din prima căsătorie a lui Ilie stau unul lângă altul, *„ca şi când ar fi fost gata să se scoale de la masă şi să plece afară”*, Catrina, lângă vatră, îi are alături *„pe ai ei [...], copii făcuţi cu Moromete”*. În timp ce toţi ceilalţi mănâncă *„umăr lângă umăr, înghesuiţi”*, tatăl ocupă *„pragul celei de-a doua odăi”*, de unde *„putea să se mişte în voie”* şi-i *„stăpânea cu privirea pe fiecare”*. Niculae, singurul care nu are scaun, se aşază *„turceşte pe pământ”*. Cina Moromeţilor este reprezentativă pentru o familie de ţărani care urmează un cod comportamental exterior, fără convingere, în absenţa unor soluţii de moment pentru criza traversată. Tatăl se închină maşinal, înainte de masă, dar gestul lui rămâne fără semnificaţie, nefiind urmat de ceilalţi care schimbă însă priviri duşmănoase şi replici pline de ură. Liniştea care se instalează o clipă, când *„fiecare mânca repede, însufleţit pe neaşteptate, tăcut şi nemaisimţind pe cel de alături”* este tulburată de plânsul lui Niculae care râvneşte nu la fiertura de ierburi pusă pe masă, ci la bucata de brânză înfulecată de câine.

Agitaţia care domină scena sugerează că autoritatea tatălui care îi admonestează sau îi ironizează pe toţi, din poziţia lui privilegiată, este un atribut temporar şi iluzoriu.

---

[1] Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Proza. Teatrul*, Ed. Aula, Braşov, 2001.

O altă secvenţă de mare forţă artistică este aceea a tăierii salcâmului. Moromete îl trezeşte, de cu noapte, pe Nilă, cel mai docil dintre băieţii mai mari, fără să-i spună motivul şi îl ia cu sine în grădină. Câteva detalii de atmosferă dau momentului o gravitate tulburătoare, valoarea unei premoniţii sumbre: *„luna răsărise după ploaie şi fiindcă nici dimineaţă şi nici noapte nu era, semăna cu un soare mort, ciuntit şi rece”*, iar *„Vaierul cimitirului răzbătea acum printre salcâmi atât de aproape încât se părea că bocetele ies chiar din pământ”*. Pe acest fundal este plasată doborârea salcâmului celui mai falnic din sat, loc de întâlnire şi de joacă pentru copii. Scena este înfăţişată cu minuţiozitate, **naraţiunea** avansează lent, în combinaţie cu **descrierea** simbolică şi cu fragmentele de **dialog** tensionat dintre tatăl hotărât să renunţe la această podoabă a grădinii sale şi fiul uluit de neaşteptata decizie.

Salcâmul primeşte însuşiri umane. Lovit din ambele părţi *„se clătină, se împotrivi”*, apoi *„se prăbuși și îmbrăţișă grădina cu un zgomot asurzitor”*.

Raportată la întregul roman, secvenţa concentrează, simbolic, toată istoria ulterioară acestui episod, atât a lui Moromete şi a familiei lui, cât şi a întregului sat. O fetiţă de prin vecini îndrăzneşte să i se adreseze lui Ilie cu porecla Paţanghel, prevestire a pierderii reputaţiei acestuia între săteni, toată priveliştea se micşorează, oamenii, locurile, *„grădina, caii, Moromete însuşi arătau bicisnici”*. Istoria năvăleşte ameninţătoare din toate părţile. Ironiile tatălui care răspunde la întrebările pline de perplexitate ale lui Nilă: *„Salcâmul* ***ăsta****? De ce să-l tăiem? cum să-l tăiem? De ce?!...”* cu replica: *„Într-adins, Nilă îl tăiem, înţelegi? Aşa, ca să se mire proştii”* exteriorizează o amărăciune grea, o suferinţă a înfrângerii căreia bărbatul este totuşi incapabil să-i anticipeze adevăratele dimensiuni. Totuşi Bălosu nu are, la cumpărarea salcâmului, bucuria de a citi pe chipul vecinului său strâmtorat semnele neputinţei şi ale tristeţii.

Conflictul

În ***Moromeţii***, un roman de evenimente şi nu unul psihologic, accentul cade asupra conflictelor exterioare. **Tehnica** utilizată este a **acumulării treptate**, iar climaxul încordării este atins în finalul volumului întâi, în scena pedepsirii cu parul a lui Paraschiv şi a lui Nilă, fiii răzvrătiţi împotriva autorităţii tatălui.

Ilie Moromete este centrul de iradiere a nemulţumirilor. Băieţii lui din prima căsătorie îl acuză de lipsa simţului practic, a vocaţiei capitaliste de îmbogăţire, sesizată în schimb la vecinul lor, Tudor Bălosu, care nu se mulţumeşte să aibă pământ, ci se străduieşte să-l sporească, obţinând bani mulţi din vânzarea cerealelor la munte, neîndurător, cu un preţ exagerat de mare.

În opinia tatălui, ei sunt însă nişte *„bezmetici”* care nu înţeleg că viaţa nu se rezumă la avere, la profit. Fuga lor la Bucureşti şi încercarea de a-şi face un rost acolo, vânzând oile, caii şi bunurile furate de acasă nu îi vor îndepărta de statutul lor de fiinţe mediocre, conduse de o ură viscerală, de porniri iraţionale.

Despre reuşitele lor (Nilă ajunge portar la un bloc, Paraschiv – sudor, iar Achim – comerciant) tatăl va vorbi mereu cu dispreţ, sancţionând utopia vieţii lor orăşeneşti.

Catrina vorbeşte despre soţul ei folosind cel mai adesea pronumele *„ăla”*, semn al distanţei sufleteşti şi al neîncrederii în Ilie, atitudine justificată de refuzul acestuia de a trece casa şi pe numele ei, după ce, pentru a-i putea creşte pe Paraschiv, Nilă şi Achim, vânduseră din pământul de zestre, pe vremea secetei, un pogon. Conflictul cu Ilie atinge punctul culminant după întoarcerea bărbatului de la Bucureşti, când ea află de promisiunea făcută băieţilor de a le da lor casa, părinţii mulţumindu-se cu o

„coşmelie” înălţată alături. Consecinţa este că îşi părăseşte soţul şi se mută la Mariţa – Alboaica – fiica ei din prima căsătorie.

O altă sursă de tensiune o reprezintă Maria, sora lui Moromete, poreclită, din pricina gurii sale rele, Guica. Ea ştie să speculeze frustrările nepoţilor, înverşunându-i împotriva tatălui lor, a mamei şi a fraţilor vitregi şi îi îndeamnă să fugă de acasă cu acea parte din averea familiei ce li s-ar fi cuvenit de drept. Murindu-i, în tinereţe, copilul şi fiind alungată de bărbat, ea îndreaptă spre fiii cei mari ai lui Moromete o energie maternă pervertită. Visul ei de a-i avea alături, la bătrâneţe, ca sprijin, se spulberă. Guica moare singură şi Ilie refuză să meargă la înmormântarea ei.

Şi Niculae vede în părintele său o pricină de nefericire. Nu are manuale, deci nu poate învăţa şi nu mai frecventează şcoala, căci, pentru Ilie, învăţătura îi este folositoare omului numai până deprinde să citească şi să se iscălească. Insistent, copilul îşi convinge întâi mama, apoi tatăl, să fie lăsat să termine cursurile şcolii din sat şi apoi să meargă să studieze la Câmpulung, cedându-le surorilor sale pământul ce îi revenea, ca nimeni din familie să nu se opună plătirii taxelor lui şcolare. Când se îmbogăţeşte, paradoxal, Moromete îl retrage pe Niculae de la cursuri şi îl pune să muncească în gospodărie. Înscriindu-se în Partidul Comunist, Niculae pleacă din sat şi urmează o şcoală de activişti. Conflictul dintre el şi tată, dizolvat abia în visul tânărului, după dispariţia lui Ilie, este datorat incapacităţii lor de comunicare, orgoliului fiului de a-şi căuta eul, mândriei tatălui de a avea ultimul cuvânt. În esenţă, ei reprezintă noul şi vechiul, două feţe ale istoriei, particulare şi generale.

Conflictele interioare se plasează în plan secund şi sunt dezvăluite fie prin complicitatea naratorului cu personajele, într-un discurs care are rolul de a relativiza graniţa dintre cele două instanţe narative, fie prin intermediul monologului. Prima modalitate este folosită în cazul lui Ţugurlan şi al Catrinei. Valurile de gânduri sunt surprinse într-un limbaj care topeşte vorbirea personajului în relatarea auctorială, făcând loc **stilului indirect liber**: *„... seara când se culcă întârzie câteva clipe să adoarmă. Ani în şir Ţugurlan se simţise bine cu starea lui: el de o parte şi toţi ceilalţi în afară; nici o apropiere şi nici o încredere. Dar de astă dată un gând străin îl întreba: de ce îi înjurase pe oameni la fierărie? Că de înjurat îi înjurase, asta era adevărat”*.

Monologul adresat unui interlocutor imaginar, cu inflexiuni dramatice, dezvăluie procesele de conştiinţă ale lui Ilie Moromete, nevoia lui acută de clarificare asupra rostului său în lume şi al clasei pe care o reprezintă: *„Fiindcă să nu-mi spui tu mie cum e omul, eu îl cunosc cum e făcut şi de câte ori trebuie să se lovească cu capul de pragul de sus ca să-l vadă pe ăla de jos! De-atâtea ori că în timpul ăsta neomul încalică pe umerii lui şi el îl duce şi până îşi dă seama că la urma-urmei cu ce drept stă ăla pe umerii lui, îi trece viaţa şi abia de mai apucă să le spună şi el copiilor lui că aşa n-a fost bine, şi moare. Iar copiii, care îşi mai aduce aminte, bă, tata a zis aşa, bine, care nu, care pe unde apucă o ia de la cap sau învaţă de la altul cum nu e bine, că de la ta-său nu s-a priceput... Că tu vii şi-mi spui că noi suntem ultimii ţărani de pe lume şi că trebuie să dispărem... Şi de ce crezi că n-ai fi tu ultimul prost de pe lume şi că mai degrabă tu ar trebui să dispari, nu eu?...”*

Aceste popasuri meditative ale personajelor ca şi perspectiva filosofică asupra relaţiei omului cu timpul şi cu istoria fac ca romanul ***Moromeţii*** să deschidă *„un drum larg prozei analitice de inspiraţie rurală” (*Dumitru Micu).

Poziţia **naratorului** certifică şi ea apartenenţa acestei opere a lui Marin Preda la o **altă vârstă a romanului realist-obiectiv**. Exterior evenimentelor, deci **extradiegetic**,

naratorul povesteşte la persoana a treia (**heterodiegetic**) istoria decăderii unei familii şi a civilizaţiei rurale. El ştie mai mult decât personajele sale (**focalizare zero**): *„Fiindcă pe jumătate din acel loc se afla casa părintească şi gospodăria şi pentru că trecuseră aproape cincisprezece ani fără ca gospodăria să fie împărţită, moştenirea în cazul casei şi locului trecea de drept celui care o folosea. Maria Moromete nu ştiuse şi nici acum nu ştia acest lucru. Nici Moromete nu ştia...”*

Asumându-şi, în consecinţă, atributele **omniscienţei** şi ale **ubicuităţii** (omniprezenţei), naratorul din ***Moromeţii*** iese totuşi din tiparele tradiţionale. Preda îi limitează puterile demiurgice, introducând două tipuri de personaje care vădesc o cunoaştere din interior a unor evenimente, inaccesibilă în totalitate sau parţial naratorului: **reflectorii** (Ilie – în volumul I şi, într-o anumită măsură, şi în volumul al doilea şi Niculae, în volumul secund) şi **informatorii** (Parizianu, din perspectiva căruia este istorisită întâlnirea de la Bucureşti a lui Moromete cu fiii săi mai mari şi Ilinca, relatând lui Niculae ultimele zile din viaţa tatălui lor, apoi Alboaica, ducând mai departe povestea).

Uneori rolul de narator este cedat unui personaj care se transformă el însuşi într-un narator şi-şi creează un personaj, cum se întâmplă în scena în care Moromete, ridicând în picioare gardul cel nou, povesteşte în faţa unui auditoriu improvizat despre traiul familiei lui Traian Pisică.

În volumul al doilea, strategia narativă urmăreşte relativizarea oricărui adevăr de viaţă. Formulele care spulberă orice judecată definitivă asupra evenimentelor sunt: *„**Se spunea** despre ei doi că sunt prieteni [Niculae şi Iosif, un alt activist de partid]...”*; *„Astfel dispăru Niculae din sat [...], după cum **declară notarul**.”*; *„**Se dusese** pe atunci **zvonul**...”*; *„Aşa **se află** la un moment dat...”*; *„... fără să întrebe nimic **aflaseră** [Tita şi Alboaica] numaidecât **din gura mamei** ce se întâmplase.”*

N. Manolescu vede în acest procedeu *„ultima vârstă a romanului doric”*, când *„naratorul nu mai cunoaşte finalitatea ultimă a actelor umane, el având sub ochi o viaţă care curge parcă la întâmplare şi într-o direcţie care îi scapă”.* [1]

Personajele

Deşi ***Moromeţii*** este un roman realist, asocierea eroilor cu anumite tipuri umane, posibilă în fapt, nu este totuşi suficientă pentru a le cataloga. A afirma despre Ilie că reprezintă tatăl autoritar, despre Niculae că este ambiţiosul, despre Bălosu că este o întrupare a parvenitului, despre Polina că ilustrează tipul femeii voluntare nu înseamnă a epuiza calificativele ce li se cuvin. Preda construieşte chiar şi în cazul unor fiinţe cu sentimente şi manifestări primitive cum sunt Paraschiv şi Nilă un halou al personalităţii pe care nu-şi propune să-l cuprindă în explicaţii, să-l elucideze. Fire nevăzute pun oamenii în mişcare şi îi motivează obscur în faptele lor. O doză de neprevăzut survine continuu, chiar şi în comportamentul unor personaje ce par previzibile: Ilie îl retrage pe Niculae de la şcoală când se îmbogăţeşte din negoţ, după ce făcuse mari eforturi să-i plătească studiile într-o vreme de sărăcie; Catrina îşi părăseşte familia, dar se reîntoarce, mânată de acelaşi instinct imprevizibil; tatăl trăieşte, la şaizeci de ani, o idilă cu fosta sa cumnată şi lipseşte nopţile de acasă; Ilinca şi Tita intră în conflict din pricina zestrei primite din partea părinţilor etc.

Numeroaselor prezenţe umane care umplu paginile romanului (mai ales în volumul al doilea) oferă sugestia infinităţii şi varietăţii nesfârşite a lumii.

[1] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. I, Ed. Minerva, Bucureşti, 1980.

Protagonistul, Ilie Moromete, este un ţăran mijlocaş, surprins într-un moment de criză adâncă şi prelungită atât a satului românesc, cât şi a istoriei contemporane. **Caracterizarea directă**, făcută de narator, îl înfăţişează la *„acea vârstă între tinereţe şi bătrâneţe când numai nenorociri sau bucurii mari mai pot schimba firea cuiva”*. Absenţa unui **portret fizic** veritabil al eroului sugerează caracterul lui exponenţial de *„ultim ţăran”*, reprezentat al unei lumi arhaice care se scufundă dramatic.

Portretul moral al personajului scoate la iveală o serie de contradicţii. Inteligent, cu o mare putere de pătrundere a oamenilor şi a faptelor, Ilie dovedeşte totuşi naivităţi de neiertat. Crede că poate ţine sub control tensiunile vechi şi crescânde din familie, ignoră puterea de a face rău a Guicăi, amână trecerea casei pe numele Catrinei, batjocorindu-i temerile de a fi alungată de fiii lui cei mari, ironizează suferinţa lui Niculae de a merge cu oile şi de a nu fi trimis la şcoală.

Stăpân iluzoriu pe un regat fragil – familia divizată –, tatăl îşi pune speranţele într-o înţelegere tacită de către ai săi a neajunsurilor suportate împreună şi într-o tolerare complice, de către supraindividualitatea care este statul, a datoriilor lui mereu amânate.

Nefiind preocupat doar de *„pământ şi bani”*, cuvinte pe care Polina le aude repetate întruna de tatăl ei, Tudor Bălosu şi de fratele ei, Victor, Moromete trăieşte bucuria contemplării lumii de pe *„stănoaga podiştei”*, în aşteptarea unui partener inteligent de conversaţie.

Comportamentul său divulgă o mare putere de disimulare, ca în scena în care agenţii fiscali vin să încaseze *„fonciirea”* şi Ilie se preface că nu-i vede, strigă la soţie şi la copii, stă cu spatele, ca mai apoi să se întoarcă brusc şi să le strige teatral: *„N-am!”* Jocul continuă, căci Jupuitu scrie o chitanţă pentru plata a trei mii de lei, Moromete nu obiectează, dar o întoarce pe ambele părţi şi apoi rosteşte cu inocenţă: *„Păi nu ţi-am spus că n-am?!”* Fiindcă practică această strategie a amânării datoriilor, încă de la împroprietărirea de după război, adică de 17 ani, Moromete nu ia în serios ameninţările la adresa averii sale. El speră într-o ştergere a datoriilor către stat, fapt pe care l-a mai trăit o dată. Cele 14 pogoane îi dau siguranţa unei vieţi fără risipă dar şi fără mari primejdii. Fiecare copil îşi poate primi lotul de pământ cuvenit şi viaţa familiei se poate desfăşura în pace, vreme îndelungată.

Aici se face simţită utopia **gândirii** eroului. Pentru el, lumea ţărănească este un teritoriu al stabilităţii şi al ordinii de neclintit. Feciorii săi nu pot să trăiască altcumva decât au făcut-o el însuşi şi strămoşii lui. Numai că nici Paraschiv, Nilă şi Achim şi nici Niculae nu se mulţumesc cu modul de viaţă patriarhal. Feciorii cei mari visează să câştige mulţi bani, la oraş, Niculae vrea să înveţe carte şi să plece din sat.

Caracterizat direct, de către Catrina, bărbatul apare ca o fire atrasă de magia vorbei şi nu de a faptei imediate: *„Lovi-o-ar moartea de vorbă, de care nu te mai saturi, Ilie! Toată ziua stai de vorbă şi beai la tutun...”* În viziunea lui Niculae, el este un om sucit, imprevizibil: *„... cât am trăit rău, tata, am ţinut toţi la el şi a făcut ce a putut pentru fiecare. Cât s-a înstărit,*

n-a mai fost capabil de nimic şi nu pentru că nu mai putea...”

Relaţiile cu celelalte personaje subliniază oscilaţii de atitudine. Prieten bun cu Cocoşilă, într-un moment de tensiune sufletească este rău impresionat de înjurăturile inofensive ale acestuia, se supără şi nu se mai împacă niciodată cu el. Faţă de Niculae este când înţelegător, când aspru şi opac la dorinţele lui. Deşi Paraschiv, Nilă şi Achim îl aduc în pragul prăbuşirii interioare şi financiare, prin fuga lor la Bucureşti cu o bună

parte din averea familiei, îi absolvă şi caută, cu orice preţ, să-i aducă acasă, promiţându-le drepturi mai mari decât celorlalţi fraţi, ceea ce va spori animozităţile existente până atunci. Nici pe Guica n-o poate ierta pentru răutate şi, de aceea, nici nu se duce la înmormântarea ei.

Puterea lui de a face haz de necaz devine incomodă uneori (îşi batjocoreşte fiul mijlociu care vrea să ştie de ce taie acel anume salcâm), alteori stârneşte hohotele celor din jur, cum se întâmplă în scena de la câmp, când se oferă, grijuliu, să-i dea apă lui Paraschiv, după ce acesta îşi arsese limba cu fasolea încinsă, tatăl fiind primul care încercase mâncarea şi nu spusese nimic, spre a se delecta cu reacţia următorului păcălit.

Plăcerea de a povesti, reieşită din **caracterizarea prin vorbe**, li se impune celorlalţi ca un dar de a surprinde şi de a putea integra în limbaj lucruri care lor le scapă. Niculae este fascinat de istorisirea părintelui său despre călătoria cu Bălosu, la munte, spre a vinde porumb. Atunci când i se oferă ocazia să facă împreună acelaşi drum, este dezamăgit că nu regăseşte în oamenii şi în locurile evocate nicio lumină din relatarea seducătoare.

Semnul preţuirii de care se bucură în sat este că adunările din poiana lui Iocan nu încep fără *„omul lor”*. Citind din ziar, Moromete găseşte nuanţe ascunse şi face comentarii pline de miez pentru sătenii strânşi la fierărie. Acele clipe de duminică sunt manifestarea eliberării lor de necazurile zilnice, expresia plăcerii gratuite de a sta de vorbă, de a practica *„o joacă de oameni mari”* (Valeriu Cristea).

Caracterizarea prin **reacţii psihologice** este magistral surprinsă în finalul volumului întâi, după fuga băieţilor cu caii, banii şi covoarele de zestre ale fetelor, când Moromete renunţă la formele cele mai dragi de exteriorizare a libertăţii sale spirituale: *„... Moromete nu mai fu văzut stând ceasuri întregi pe prispă sau la drum pe stănoagă. Nici nu mai fu auzit răspunzând cu multe cuvinte la salut. Nu mai fu auzit povestind.”*

Autocaracterizarea memorabilă plasată spre sfârşitul volumului al doilea: *„... eu totdeauna am dus o viaţă independentă”*, situează personajul în sfera oamenilor superiori, capabili de reflecţie, de interogaţie asupra individului şi a rosturilor lumii.

Ilie Moromete este construit ca o replică polemică la o întreagă serie de personaje ilustrative pentru universul satului. El este un ţăran filosof, disimulant şi ironic, o prezenţă inedită într-o proză modernă, neorealistă, cu tematică rurală.

Relaţia Ilie Moromete-Catrina

Cele două personaje reprezintă o faţetă a cuplului închegat în lumea satului, foarte asemănătoare cu aceea ilustrată prin Aristiţa şi Tudor Bălosu sau prin Anghelina şi Vasile Boţoghină. Bărbatul este capul familiei şi hotărârile lui, chiar discutabile, rămân de neclintit, impuse uneori cu violenţă. O altă ipostază a relaţiei soţ-soţie apare prin intermediul proaspăt căsătoriţilor Polina Bălosu şi Ion Birică, Polina fiind aceea care îl instigă pe bărbat pentru obţinerea cu forţa a drepturilor ei de zestre şi deciziile sale se transformă obligatoriu în faptă. Dar cei doi sunt o generaţie mai nouă, gata să înfrunte formele tradiţionale de autoritate din familie.

Atât Ilie cât şi Catrina au avut o căsnicie anterioară. Moromete a rămas de tânăr văduv, cu trei băieţi. Catrinei i-a murit bărbatul curând după căsătorie şi fiica ei, adusă pe lume ulterior, a rămas să fie crescută de socru. În urma unei aventuri cu primarul satului, ea mai naşte un băiat, dar familia lui, foarte bogată, n-o acceptă de noră şi îi ia copilul, lăsând-o liberă să se recăsătorească.

Catrina primeşte, în urma acestei întâmplări, un lot de opt pogoane, căci primarul îndrăgostit odinioară de ea, îl trecuse pe fostul ei bărbat între eroii căzuţi pe front şi o împroprietărise. Cu această zestre se mărită ea cu Ilie, abia întors din război şi având copiii în grija surorii lui, Maria. În timpul secetei, Catrina vinde un pogon, pentru a-i putea creşte pe băieţii lui Moromete, dar soţul nu-şi respectă promisiunea ca, în schimbul acestui sacrificiu, să treacă pe numele ei casa.

Acesta este unul din factorii de tensiune nediminuată din familie. Cu timpul, se adaugă lipsa de respect şi chiar ura lui Paraschiv, a lui Nilă şi a lui Achim împotriva mamei vitrege.

În situaţiile conflictuale cotidiene, Moromete este de obicei de partea fiilor mai mari, apostrofând-o pe Catrina pentru ieşirile ei necugetate: *„Taci, fa, din gură, n-auzi?!"* sau: *„Pune, fa, mâncarea şi mai trage-te pe fălcile alea că te-or fi durând de când vorbeşti!"* Femeia îl înfruntă cu privirea şi chiar cu vorba: *„Veniţi de la deal și vă lungiţi ca vitele... și eu să îndop singură o ceată de haidamaci..."*, dar ştie când să se oprească, pentru a evita accesele de furie ale bărbatului.

Mai atentă la frământările sufleteşti ale lui Niculae, mama îi susţine cauza în faţa soţului nepăsător la plânsetele copilului care vrea să înveţe mai departe şi este dispus, pentru aceasta, să-şi cedeze partea de pământ cuvenită, din averea familiei, surorilor, spre a nu stârni protestele celorlalţi. Ea pune la cale, împreună cu Niculae, planul de a-i aduce acasă pe preot şi pe învăţător, fără ştirea lui Ilie, ca să-l înduplece în privinţa viitorului copilului.

Tatăl vede în fiul cel mic un executant greoi al muncilor care i se încredinţează, încăpăţânat, cu o dorinţă ciudată, de neluat în seamă, de a merge la şcoală. În timp ce Catrina se lasă înduioșată de rugăminţile mezinului, Ilie îl batjocoreşte, nevăzând în învăţătură vreun folos: *„Altă treabă n-avem noi acuma! Ne apucăm să studiem."*

Soţii Moromete ajung să ducă vieţi aproape separate. Femeia este subjugată de treburile gospodăreşti şi, uneori, pentru a-şi opri gândurile rele din timpul zilei, care i se amplifică în somn şi se manifestă ca vise greu de suportat, face şi muncile celorlalţi. Îndemnată de o vecină, caută să-şi găsească liniştea în rugăciuni sau în slujbele de duminică, de la biserică. Bărbatul o dispreţuieşte pentru bigotismul ei şi simte, la venirea unui preot mai tânăr în sat, că, de fapt, Catrina este atrasă mai mult de farmecul slujitorului Domnului decât de serviciul religios. Consolarea lui o reprezintă ieşirile pe stănoagă, în faţa porţii, discuţiile politice din poiana lui Iocan, taifasurile cu prietenii.

Dar pe Catrina gândurile pioase nu o ţin mult şi nu o împiedică să schimbe replici tăioase cu Paraschiv, cu Nilă şi cu Achim, mai ales în absenţa tatălui.

În scena finală din primul volum, a revoltei lui Paraschiv şi a lui Nilă, Ilie o pedepseşte mai întâi pe Catrina, repezind de trei ori, îndesat, pumnul asupra capului ei. Identifică în ea voinţa conflictuală mai slabă şi pe aceasta vrea s-o înăbuşe fără zăbavă, ca mai apoi să se confrunte cu agresivitatea făţişă a băieţilor. Bătaia cu parul îi copleşeşte fizic pe fiii răzvrătiţi, însă nu poate înmuia în ei sentimentul pietrificat de ură.

Autoritatea paternă se află la crepuscul. Secvenţe din volumul al doilea consemnează gesturi de neconceput altădată: Catrina îl ignoră, fetele îi întorc spatele, Niculae refuză să-i răspundă la întrebări.

Dintr-o lipsă crescândă de consideraţie faţă de soţul ei, dar mai ales din aversiune, Catrina îl părăseşte pe Ilie, la bătrâneţe, mutându-se la fiica ei din prima căsătorie.

Reîntoarsă acasă, se confruntă din nou cu replicile usturătoare ale soţului care, la şaizeci de ani, a redescoperit dragostea alături de sora fostei sale soţii, Fica. Îi rămâne alături până în clipa morţii, dar legătura lor sufletească nu se va mai reface.

Din perspectiva finalului, relaţia dintre Ilie şi Catrina dezvăluie criza comunicării, înstrăinarea, teme ale literaturii moderne.

Moromeţii reprezintă un roman de referinţă pentru proza contemporană, de o mare densitate epică, în care socialul şi psihologicul concură la realizarea unei monografii a satului românesc aflat la răscrucile istoriei.

Repere critice

- M. Ungheanu, ***Marin Preda, Vocaţie şi aspiraţie***, Ed. Amacord, 2002: *„Dacă Rebreanu reuşise să dovedească că materia lumii rurale poate procura substanţa unei remarcabile creaţii obiective, Marin Preda descoperă acestei lumi, mult hulită de modernişti, intelectualitatea."*
- Eugen Simion, *Un portret în fragmente*, în volumul ***Timpul n-a mai avut răbdare***, Ed. Cartea Românească, Bucureşti: *„Vorbind de* ***răbdarea*** *lui Marin Preda am şi definit unul dintre termenii demersului său epic. [...] Modul lui lent, ocolit, ezitant de a asuma lucrurile, neîncrederea structurală în strategia rapidităţii. Răbdarea încă o dată, pe care o pune în a descrie o masă (celebra cină a Moromeţilor), şederea familiei pe prispă în timpul unei ploi de vară sau efortul pe care îl depune un bătrân ţăran să sape un şanţ pentru a ocroti o biată şiră de paie... Este o strategie epică la mijloc, neobişnuită în proza română. Ea angajează sintaxa frazei, vocabularul, angajează şi un mod de a fi, o relaţie cu lumea dinafară. Marin Preda ajunge totdeauna la inima obiectului, dar niciodată în linie dreaptă. Sunt ocoluri necesare, ezitarea face posibilă meditaţia, aşteptarea este o condiţie a cunoaşterii".*
- G. Dimisianu, *Marin Preda şi I. L. Caragiale*, în volumul ***Timpul n-a mai avut răbdare***: *„Caragiale în epoca lui, iar Marin Preda în contemporaneitate au fost marii auditivi ai literaturii române, conştiinţe înregistratoare desăvârşite ale vorbirii vii".*
- Silvian Iosifescu, ***Drumuri literare***, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1957: *„Termenii aceştia – timpul răbdător sau nerăbdător – în care scriitorul comentează grav impresiile şi nădejdile personajului său sunt la antipodul unei perspective biologice asupra existenţei ţăranului. Poruncile timpului n-au în romanul lui Marin Preda sensul de dependenţă strictă şi aproape exclusivă a vieţii de marile ritmuri ale naturii [...]. Marin Preda îşi urmăreşte personajele cu înţelegerea vremii noastre."*

III. EVOLUŢIA POEZIEI

Poezia romantică

1

I. Disocieri teoretice

• Termenul *romantism* provine din fr. *romantisme*

Termenul are, cf. ***Dicţionarului explicativ al limbii române,*** două accepţii / sensuri:

1. **Sens larg** – înclinare spre lirism, spre visare, spre individualism, spre melancolie, aspecte care definesc estetica romantică.
2. **Sens restrâns** – *mişcare literară şi artistică, apărută în Europa la începutul sec. al XIX-lea ca o reacţie împotriva clasicismului, a regulilor lui stricte formale, care a preluat tradiţiile naţionale şi populare, promovând cultul naturii, lirismul, fantezia şi libertatea de expresie*. [1]

• Romantismul are note comune cu modernismul: ”[...]*depăşirea schemelor clasice, a imobilismului, în primul rând, prin apropierea de natură, de sensibilitatea vie şi de individualitate;solitudinea morală, atmosfera stranie, insolită; oniricul şi, în general, vizionarismul subiectiv;în sfârşit, antimimesisul şi cultivarea sufletului muzical şi liric*.”[2]

• Teoreticianul romantismului european este considerat **Victor Hugo**, care, prin „*Prefaţa*„ de la drama „*Cromwell*„ (1827), a realizat un veritabil program.

• Romantismul s-a manifestat în toate artele: muzică, pictură, literatură etc.

• Romantismul a fost anticipat de mişcarea Sturm und Drang (literal, **furtună şi imbold**), din Germania. Johann Wolfgang von Goethe creează romanul *Suferinţele tânărului Werther*, operă care dezvoltă tema iubirii irealizabile. Cu acest roman, scriitorul devine un important reprezentant al orientării estetice romantice.

II. Contextualizarea operei

• Nicolae Manolescu susţine: „*Romantismul constituie un preludiu al modernităţii şi este, dintre toate mişcările literare, cea mai apropiată de noi.*”[3]

• În literatura română, romantismul îşi face simţită prezenţa în epoca paşoptistă. În revista „*Dacia literară*” apărută în 1840, Mihail Kogălniceanu scrie o *Introducţie*, care este considerată programul romantismului românesc.

• Literatura română cunoaşte trei etape în evoluţia romantismului:

1 Preromatismul şi romantismul scriitorilor de la 1848–1870 –romantism profetic, vizionar şi patriotic, care valorifică istoria neamului, folclorul şi tradiţiile. Reprezentanţii de marcă sunt: I. H. Radulescu, V. Cârlova, N. Bălcescu, C. Negruzzi, M. Kogălniceanu, D. Bolintineanu, V. Alecsandri, Al. Russo, Andrei Mureşanu, Al. Odobescu, B. P. Hasdeu. Doctrina acestei epoci este semnată de

---

[1]. ***Dicţionarul explicativ al limbii române,*** Ed. Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1998

[2] .Nicolae Manolescu*, **Despre poezie,*** Ed. AULA, 2002

[3] ibidem

Mihail Kogălniceanu şi conţine, printre altele, câteva recomandări, privind sursele de inspiraţie: *„Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre ţări sunt destul de mari, obiceiurile noastre sunt destul de pitoreşti şi de poetice, pentru ca să putem găsi şi la noi sujeturi de scris, fără să avem pentru aceasta trebuinţă să ne împrumutăm de la alte naţii."*[1]

2 Romantismul eminescian sau momentul de apogeu al curentului, în contextul culturii româneşti: „*Într-adevăr, prin el romantismul românesc depăşeşte faza sentimentalismului elegiac şi a acelei pietas eroice, pentru a deveni expresia unei exigenţe propriu-zis metafizice: problemă ce se converteşte în phatos, nelinişte ce se domoleşte în glasul poeziei*."[2]

3 Romantismul posteminescian, manifestat în semănătorism şi simbolism (prelungiri ale clasicismului şi ale romantismului, la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea): Al. Macedonski, O. Goga, St. O. Iosif, B. St. Delavrancea ş. a.

- Virgil Nemoianu, în lucrarea *Îmblânzirea Romantismului,* dezvoltă conceptul de romantism **Biedermeier,** ce defineşte particularităţile curentului în ţările răsăritene. Romantismul **Biedermeier** sau **„al doilea romantism"**[3] este raportat la perioada paşoptistă, pentru a denumi dimensiunea estetică a formelor hibride ale civilizaţiei româneşti de la mijlocul secolului al XIX-lea.

[1] Mihail Kogălniceanu, *Introducţie*, Dacia literară

[2] Rosa Del Conte, ***Eminescu sau despre Absolut***, Ed. Dacia, Cluj, 1990

[3] Nicolae Manolescu, ***Istoria critică a literaturii române,*** Ed. Paralela 45, Bucureşti, 2008

III. Ilustrarea conceptulului de artă poetică romantică:

EPIGONII

de Mihai Eminescu

Când privesc zilele de-aur a scripturelor române,
Mă cufund ca într-o mare de visări dulci şi senine
Şi în jur parcă-mi colindă dulci şi mândre primăveri,
Sau văd nopţi ce-ntind deasupră-mi oceanele de stele,
Zile cu trei sori în frunte, verzi dumbrăvi cu filomele,
Cu izvoare-ale gândirii şi cu râuri de cântări.

Văd poeţi ce-au scris o limbă, ca un fagure de miere:
Cichindeal gură de aur, Mumulean glas de durere,
Prale firea cea întoarsă, Daniil cel trist şi mic,
Văcărescu cântând dulce a iubirii primăvară,
Cantemir croind la planuri din cuţite şi pahară,
Beldiman vestind în stihuri pe războiul inimic.

Liră de argint, Sihleanu, - Donici cuib de-nţelepciune,
Care, cum rar se întâmplă, ca să mediteze pune
Urechile ce-s prea lunge ori coarnele de la cerb;
Unde-i boul lui cuminte, unde-i vulpea diplomată?
S-au dus toţi, s-au dus cu toate pe o cale ne'nturnată.
S-a dus Pann, finul Pepelei, cel isteţ ca un proverb.

Eliad zidea din visuri şi din basme seculare
Delta biblicelor sunte, profeţiilor amare,
Adevăr scăldat în mite, sfinx pătrunsă de-nţeles;
Munte cu capul de piatră de furtune detunată,
Stă şi azi în faţa lumii o enigmă n'explicată
Şi vegheaz-o stâncă arsă dintre nouri de eres.

Bolliac cânta iobagul ş-a lui lanţuri de aramă;
L-ale ţării flamuri negre Cârlova oştirea cheamă,
În prezent vrăjeşte umbre dintr-al secolilor plan;
Şi ca Byron, treaz de vântul cel sălbatic al durerii,
Palid stinge-Alexandrescu sunta candel-a sperării,
Descifrând eternitatea din ruina unui an.

Pe-un pat alb ca un linţoliu zace lebăda murindă,
Zace palida vergină cu lungi gene, voce blândă -
Viaţa-i fu o primăvară, moartea-o părere de rău;
Iar poetul ei cel tânăr o privea cu îmbătare,
Şi din liră curgeau note şi din ochi lacrimi amare
Şi astfel Bolintineanu începu cântecul său.

Mureşan scutură lanţul cu-a lui voce ruginită,
Rumpe coarde de aramă cu o mână amorţită,
Cheamă piatra să învie ca şi miticul poet,
Smulge munţilor durerea, brazilor destinul spune,
Şi bogat în sărăcia-i ca un astru el apune,

Preot deşteptării noastre, semnelor vremii profet.
Iar Negruzzi şterge colbul de pe cronice bătrâne,
Căci pe mucedele pagini stau domniile române,
Scrise de mâna cea veche a-nvăţaţilor mireni;
Moaie pana în coloarea unor vremi de mult trecute,
Zugrăveşte din nou, iarăşi pânzele posomorâte,
Ce-arătau faptele crunte unor domni tirani, vicleni.

Ş-acel rege-al poeziei, vecinic tânăr şi ferice,
Ce din frunze îţi doineşte, ce cu fluierul îţi zice,
Ce cu basmul povesteşte - veselul Alecsandri,
Ce-nşirând mărgăritare pe a stelei blondă rază,
Acum secolii străbate, o minune luminoasă,
Acum râde printre lacrimi când o cântă pe Dridri.

Sau visând o umbră dulce cu de-argint aripe albe,
Cu doi ochi ca două basme mistice, adânce, dalbe,
Cu zâmbirea de vergină, cu glas blând, duios, încet,
El îi pune pe-a ei frunte mândru diadem de stele,
O aşează-n tron de aur, să domnească lumi rebele,
Şi iubind-o fără margini, scrie: „visul de poet„.

Sau visând cu doina tristă a voinicului de munte,
Visul apelor adânce şi a stâncelor cărunte,
Visul selbelor bătrâne de pe umerii de deal,
El deşteaptă-n sânul nostru dorul ţării cei străbune,
El revoacă-n dulci icoane a istoriei minune,
Vremea lui Ştefan cel Mare, zimbrul sombru şi regal.

. . . .

Iară noi? noi, epigonii?... Simţiri reci, harfe zdrobite,
Mici de zile, mari de patimi, inimi bătrâne, urâte,
Măşti râzânde, puse bine pe-un caracter inimic;
Dumnezeul nostru: umbră, patria noastră: o frază;
În noi totul e spoială, totu-i lustru fără bază;
Voi credeaţi în scrisul vostru, noi nu credem în nimic!

Şi de-aceea spusa voastră era suntă şi frumoasă,
Căci de minţi era gândită, căci din inimi era scoasă,
Inimi mari, tinere încă, deşi voi sunteţi bătrâni.
S-a întors maşina lumii, cu voi viitorul trece;
Noi suntem iarăşi trecutul, fără inimi, trist şi rece;
Noi în noi n-avem nimica, totu-i calp, totu-i străin!

Voi, pierduţi în gânduri sunte, convorbeaţi cu idealuri;
Noi cârpim cerul cu stele, noi mânjim marea cu valuri,
Căci al nostru-i sur şi rece - marea noastră-i de îngheţ,
Voi urmaţi cu răpejune cugetările regine,
Când, plutind pe aripi sunte printre stelele senine,
Pe-a lor urme luminoase voi asemenea mergéţi.

Cu-a ei candelă de aur palida înţelepciune,
Cu zâmbirea ei regală, ca o stea ce nu apune,
Lumina a vieţii voastre drum de roze semănat.
Sufletul vostru: un înger, inima voastră: o liră,
Ce la vântul cald ce-o mişcă cântări molcome respiră;
Ochiul vostru vedea-n lume de icoane un palat.

Noi? Privirea scrutătoare ce nimica nu visează,
Ce tablourile minte, ce simţirea simulează,
Privim reci la lumea asta - vă numim vizionari.
O convenţie e totul; ce-i azi drept mâine-i minciună;
Aţi luptat luptă deşartă, aţi vânat ţintă nebună,
Aţi visat zile de aur pe-astă lume de amar.

„Moartea succede vieţii, viaţa succede la moarte„,
Alt sens n-are lumea asta, n-are alt scop, altă soarte;
Oamenii din toate cele fac icoană şi simbol;
Numesc sunt, frumos şi bine ce nimic nu însemnează,
Împărţesc a lor gândire pe sisteme numeroase
Şi pun haine de imagini pe cadavrul trist şi gol.

Ce e cugetarea sacră? Combinare măiestrită
Unor lucruri n'existente; carte tristă şi-ncâlcită,
Ce mai mult o încifrează cel ce vrea a descifra.
Ce e poezia? Înger palid cu priviri curate,
Voluptos joc cu icoane şi cu glasuri tremurate.
Strai de purpură şi aur peste ţărâna cea grea.

Rămâneţi dară cu bine, sunte firi vizionare,
Ce făceaţi valul să cânte, ce puneaţi steaua să zboare,
Ce creaţi o altă lume pe-astă lume de noroi;
Noi reducem tot la pravul azi în noi, mâini în ruină,
Proşti şi genii, mic şi mare, sunet, sufletul, lumină, -
Toate-s praf... Lumea-i cum este... şi ca dânsa suntem noi.

Poemul ***Epigonii,*** apărut la 15 august 1870, în revista ***Convorbiri literare*** poate fi încadrat în categoria **artelor poetice** de factură romantică, alături de alte poezii scrise de Mihai Eminescu: ***Numai poetul, Criticilor mei, Icoană şi privaz, Odin şi poetul*** ş.a..

Epigonii îşi trage seva din decantările inflexiunilor lirice româneşti, cucerite de poet prin lectura operelor înaintaşilor şi prin descoperirea romantismului german (Heine, Novalis ş.a.), în timpul studiilor de la Viena şi Berlin. Literatura română a epocii, în care apare poemul, era sub valoarea celei precedente, paşoptiste-Costache Negruzzi nu mai scria, Alexandrescu era, din 1860, bolnav, Bolintineanu scăzuse etc. , jurnalele şi revistele erau pline de pseudoliteraţi criticaţi, de altfel, de Titu Maiorescu în studiile sale ***O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*** şi ***În contra direcţiei de astăzi în cultura română.***

Epigonii este o sinteză a ideilor poetice eminesciene, iar reflecţiile teoretice, puţine, făcute în scrisoarea către Iacob Negruzzi, care însoţeşte poemul, au rolul de a le completa, demonstrându-le modernitatea romantică: *„Predecesorii noştri credeau în ceea ce scriau, cum Shakespeare credea în fantasmele sale; îndată însă ce conştiinţa*

vine că imaginile nu sunt decât un joc; – atuncea după părerea mea se naşte neîncrederea sceptică în propriile sale creaţiuni. Comparaţiunea din poezia mea cade în defavorul generaţiunii noi și-cred cu drept „.

Negruzzi notează, în *Amintirile* sale: „***Epigonii** iarăşi a făcut mare efect în societatea noastră, din cauza frumuseţii versurilor şi originalităţii cugetării.”*

Poemul ***Epigonii*** de Mihai Eminescu este o **artă poetică,** deoarece scriitorul îşi dezvăluie concepţia despre procesul de creaţie, despre condiţia creatorului şi a operei sale, despre relaţia artistului cu lumea, despre modul particular în care artistul re-creează lumea prin limbaj. Utilizând procedee şi mijloace de transfigurare artistică, idei, convingeri şi sentimente proprii autorului se transmit cititorului prin intermediul textului. Este o **artă poetică romantică şi** pentru că se încadrează cronologic în cea de-a doua etapă a romantismului românesc şi se concentrează pe dimensiunile ideatice, de conţinut, dar şi de formă specifice acestui curent.

Tema poeziei este **ars poetica** înscrisă în linia tradiţiei naţionale, cu deschidere spre romantismul occidental. Dezvoltând tema, poetul pune faţă în faţă, prin planuri antitetice, înaintaşii cu urmaşii lor nevrednici, cu epigonii. Eminescu afirmă supremaţia imaginaţiei şi a fanteziei creatoare, exprimă dragostea faţă de valorile trecutului şi critică prezentul, concepe artistul ca pe un creator de mituri şi ca pe un vizionar, promovează descătuşarea sensibilităţii şi expansiunea eului, foloseşte un limbaj preponderent metaforic, construieşte structuri antitetice, potrivit concepţiei sale.

Titlul provine de la romanul **Die Epigonen** al germanului Karl Immerman, termenul **epigon î**nsemnând *„urmaş lipsit de valoare, de înţeles„*. Cf. DEX, **EPIGÓN,** *epigoni*, s. m. *Scriitor (de valoare minoră) care imită mijloacele de expresie specifice unui mare scriitor, unui curent sau unei şcoli literare de prestigiu. Urmaş, succesor (lipsit de valoare).*

La Eminescu, termenul **epigon** devine metaforă, sugerând decăderea şi demagogia contemporanilor, faţă de generaţia paşoptistă, precedentă, pentru care poetul este inspirat şi profet. Prin extensie semantică, **titlul** trimite la vizionarismul eminescian de tip romantic.

Incipitul fixează premisa reflecţiilor din poemul ***Epigonii*** – creatorul adevărat sondează adâncurile fiinţei sale, iar rodul acestei forme de cunoaştere este poezia ca produs al fanteziei creatoare. Regresiunea în trecut „*Când privesc zilele de-aur a scripturelor române*”, în arhaitate, sugerează asumarea demersului liric, fiind, în acelaşi timp, şi un gest romantic de renunţare la o lume insensibilă şi de căutare, cu ajutorul artei, a sensului şi semnificaţiilor ascunse ale universului. Dintre cele trei modele inconştiente ale timpului propuse de Lucian Blaga, în ***Orizont şi stil***, în *Epigonii* se manifestă **timpul-cascadă,** care: *„[...] reprezintă orizontul unor trăiri pentru care accentul supremei valori zace pe dimensiunea trecutului. Timpul, prin el însuşi, şi deci cu atât mai mult prin ceea ce se petrece în el, înseamnă cădere, devalorizare, decadenţă. Clipa, ce vine, este, prin faptul doar că bate mai târziu, oarecum inferioară clipei antecedente. Timpul-cascadă are semnificaţia unei necurmate îndepărtări în raport cu un punct iniţial, învestit cu accentul maximei valori. Timpul e prin însăşi natura sa un mediu de fatală pervertire, degradare şi destrămare.”*

Discursul liric este organizat în două unităţi, reprezentând trecutul şi prezentul. Procedeul utilizat pentru construcţia poemului este **antiteza** romantică, potrivit concepţiei eminesciene privind unitatea contrariilor.

Prima parte (strofele 1-11) surprinde, prin note de odă, viziunea poetului asupra trecutului, ilustrată prin lucrarea măiastră a înaintaşilor, contribuind la dezvoltarea limbii artistice: *„Văd poeţi ce-au scris o limbă ca un fagure de miere”* şi prin numele metaforice ale acestora: „*Cichindeal gură de aur, / Mumulean glas cu durere, /Prale firea cea*

întoarsă, Daniil cel trist şi mic, /Văcărescu cântând dulce a iubirii primăvară, /Cantemir croind la planuri din cuţite şi pahară, /Beldiman vestind în stihuri pe războiul inimic.”

Din lungul şir al înaintaşilor, un loc aparte le revine poeţilor Vasile Alecsandri şi Ion Heliade Rădulescu: *„Ş-acel rege-al poeziei vecinic t?năr şi ferice, /Ce din frunze îţi doineşte, ce cu fluierul îţi zice, /Ce cu basmul povesteşte – veselul Alecsandri, ”;*

„Eliad zidea din visuri şi din basme seculare/Delta biblicelor sânte, profeţiilor amare, /Adevăr scăldat în mite, sfinx pătrunsă de-nţeles. .”

Aminteşte apoi de poeţii care au valorificat **literatura populară, la nivelul speciilor, al formelor şi al conţinuturilor** (Sihleanu, Donici, Anton Pann, Alecsandri): ” *S-a dus Pann, finul Pepelei, cel isteţ ca un proverb.”*, de cântăreţii idealurilor naţionale, preţuite şi de Eminescu. Demersul acestor poeţi este stilizat în imagini vizuale şi auditive, dar şi prin folosirea simbolică a numelor proprii (Bolliac, Cârlova, Mureşan, Alexandrescu): *„Bolliac cânta iobagul ş-a lui lanţuri de aramă;/L-ale ţării flamuri negre Cârlova oştirea cheamă, ”* .

Ca romantic, Eminescu este interesat de **valorizarea literaturii istoriografice,** prin decantări ale lecturilor făcute încă din perioada gimnaziului, dar şi prin răspunsuri metaforice oferite direcţiilor teoretice ale vremii: *„Iar Negruzzi şterge colbul de pe cronice bătrâne, / Căci pe mucedele pagini stau domniile române.”*

Dezvoltarea **temei iubirii şi a naturii** marchează, încă o dată, destinul asumat de poet romantic: *„Văcărescu cântând dulce a iubirii primăvară, ”.* Aceste teme sunt nuanţate şi particularizate prin **motive romantice** precum: motivul ruinei, motivul umbrei, al visului, motivul orfic ş.a.

Partea a doua a poemului are forma unei **satire** la adresa poeţilor contemporani. Poetul se încadrează, prin utilizarea pronumelui personal *noi*, în categoria epigonilor, deşi, prin maturitatea concepţiei, se evidenţiază o conştiinţă cu mult deasupra epocii.

În opoziţie cu trecutul, prezentul se caracterizează prin imitaţie sterilă: *„Noi cârpim cerul cu stele, noi mânjim marea cu valuri, ”*, prin renunţarea la idealuri şi prin incapacitatea de a urma calea „cugetărilor regine”: *„Iară noi? noi, epigonii?... Simţiri reci, harfe zdrobite, /Mici de zile, mari de patimi, inimi bătrâne, urâte, / Măşti râzânde, puse bine pe-un caracter inimic;”.*

Adevăratul poet este, pentru Eminescu, **vizionar şi profet**, credincios idealurilor naţionale şi, în acelaşi timp, ars de nostalgia absolutului şi de aspiraţia spre reintegrarea în armonia pierdută a lumii, în arhetipuri: „... *sânte firi vizionare, /Ce făceaţi valul să cânte, ce puneaţi steaua să zboare, /Ce creaţi o altă lume pe-astă lume de noroi;”.*

Ultimele trei strofe ale poemului conţin **definiţii metaforice** ale poeziei şi ale filozofiei, indicând, prin această alăturare, preferinţa lui Eminescu pentru discursul liric reflexiv, notă dominantă a romantismului, în cadrul căruia s-a dezvoltat specia meditaţie.

Definiţia lirică a poeziei: „C*e e poezia? Înger palid cu priviri curate, /Voluptos joc cu icoane şi cu glasuri tremurate. /Strai de purpură şi aur peste ţărâna cea grea.”* sugerează capacitatea acesteia de a re-crea, prin cuvânt, un alt univers, o lume ideală care s-o înlocuiască pe aceea imperfectă, reală. Arta transfigurează realul printr-un joc, unul secund ca la Ion Barbu, care induce ideea de cunoaştere şi de plăcere. În acelaşi timp, capacitatea ludică, voluptatea trăirii coroborată cu mistica icoanei şi a îngerului vorbesc despre gratuitatea artei, despre autonomia ei estetică.

Elementele de recurenţă din partea a doua sunt pronumele personale *noi* şi *voi* ca metafore simboluri ale trecutului şi ale prezentului, în jurul cărora se construieşte universul ideatic romantic.

Antiteza romantică **trecut**-**prezent** este marcată la nivelul organizării discursului liric prin conjuncţia adversativă”iară”, cu care se deschide partea a doua a poemului şi printr-o serie de structuri lingvistice antonimice: *„Voi, pierduţi în gânduri sunte,*

convorbeaţi cu idealuri;/"-„Noi? Privirea scrutătoare ce nimica nu visează"; „*Voi urmaţi cu răpejune cugetările regine," –„Noi în noi n-avem nimica, totu-i calp, totu-i străin!"*

Eminescu alege şi procedeul **gradării** tensiunii lirice realizat prin **interogaţii retorice**, **metafore hiperbolizante** (*cuib de-nţelepciune*) **şi metafore simbolice** *(semnelor vremii profet)* şi numele scriitorilor prezentaţi)**, epitete morale** (*cel trist şi mic*, *firea cea întoarsă*)**, epitete metaforice** (*fagure de miere*), **comparaţii inedite** („*isteţ ca un proverb, ca un fagure de miere*), **invocaţiile** (*Rămâneţi dară cu bine, sânte firi vizionare*), **sintaxa afectivă** (dativul adnominal: *Preot deşteptării noastre, semnelor vremii profet*)**,** exclamaţiile (*Voi credeaţi în scrisul votru, noi nu credem în nimic),* semnele de punctuaţie etc.

Strofa este complexă**,** de şase versuri, cu **rima îmbrăţişată** (versul 3 cu 6, şi versul 4 cu 5). **Măsura** versurilor este de 15-16 silabe, iar **ritmul iambic**.

Limbajul poetic inedit, uşor arhaizant, câmpurile semantice ale **reflecţiei poetice** (*cugetare, înţelepciune, izvoare ale gândirii, râuri de cântări*) **ale frumosului** (*idealuri, aripi sânte, stelele senine*) explică efortul poetului de a înnoi limba română literară.

Poemul ***Epigonii*** de Mihai Eminescu este o artă poetică romantică, deoarece dezvoltă convingerile autorului despre arta literară sau despre aspectele esenţiale ale acesteia-definiţia poeziei, rolul scriitorului, caracteristile limbajului artistic. Tipul de creator construit, vizionar şi profet, orfismul, temele şi motive specifice, interesul pentru filozofie, limbajul metaforic, procedeul antitezei, compoziţia amplă sunt elemente care încadrează poezia în curentul romantic.

Repere critice

- **Constantin Ciopraga, *Personalitatea literaturii române***, Institutul European, Iaşi, 1997: *„[...]precum la marii poeţi ai lumii, creaţia sa în ansamblu este o recompunere a universului, meditaţie asupra vieţii şi morţii, un mod al ieşirii din durata individuală, act de integrare într-un timp al misterului şi revelaţiilor succesive."*
- **Alexandru Melian, *Eminescu – univers deschis***, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1987: *„Există în creaţia lui Eminescu sublimarea unor adânci aspiraţii care conferă operei identitatea de labirint al căutării şi invocaţiei. Una din aceste propensiuni, poate cea mai obsedantă, o reprezintă setea de nemărginit şi, în mod corelativ, oroarea-convertită în suferinţă – a limitării. Pe mai toate căile, pornit să le străbată, de la iubire şi artă până la cunoaştere şi existenţă socială, mirajul nemarginilor i-a fascinat gândirea şi i-a cotropit liniştea. Cei mai mulţi dintre eroii săi-proiecţii ale propriului eu-sunt cuprinşi de ispitele dezmărginirii şi apăsaţi de tirania limitelor."*
- **Ioana Bot, *Eminescu şi lirica românească de azi***:, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1990: *„Dialogul poeziei contemporane cu universul creaţiei sale demonstrează atât actualitatea lui Eminescu, cât şi statutul său de model. Adesea-se va vedea-poeţii îi vor converti universul într-unul cu valoare de mit, dovedind că (situaţie aparte a receptării Tradiţiei) contactul cu opera eminesciană este la fel de important ca marile experienţe existenţiale."*
- Monica Spiridon, ***Eminescu şi discursul european despre misiunea poeziei şi a poetului,*** în revista *Limbă şi literatură*, vol. I-II, Societatea de Ştiinţe Filologice din România, Bucureşti, 2000: „*Privită într-un asemenea orizont integrator, concepţia lui Eminescu despre poezie şi despre poet ne apare ca parte a unei opţiuni de sinteză, numită de el însuşi în jurnalistică re-acţionarism-un sinonim inedit al capacităţii de a se situa în replică-concepută drept expresie a continuităţii. În sfera strict creatoare, estetică, Eminescu întreprinde o re-lectură de tip particular a predecesorilor săi, pe care îi continuă în timp ce se distanţează de ei. [...] Această dialectică a continuităţii şi a reacţiei este esenţială pentru înţelegerea romantismului românesc. Tot ce manevrează teoretic şi întreprinde practic Eminescu are ca scop umplerea golurilor."*

LUCEAFĂRUL

de Mihai Eminescu

A fost odată ca-n poveşti,
A fost ca niciodată,
Din rude mari împărăteşti,
O prea frumoasă fată.

Şi era una la părinţi
Şi mândră-n toate cele,
Cum e Fecioara între sfinţi
Şi luna între stele.

Din umbra falnicelor bolţi
Ea pasul şi-l îndreaptă
Lângă fereastră, unde-n colţ
Luceafărul aşteaptă.

Privea în zare cum pe mări
Răsare şi străluce,
Pe mişcătoarele cărări
Corăbii negre duce.

Îl vede azi, îl vede mâni,
Astfel dorinţa-i gata;
El iar, privind de săptămâni,
Îi cade dragă fata.

Cum ea pe coate-şi răzima
Visând ale ei tâmple,
De dorul lui şi inima
Şi sufletu-i se împle.

Şi cât de viu s-aprinde el
În orişicare sară,
Spre umbra negrului castel
Când ea o să-i apară.

*

Şi pas cu pas pe urma ei
Alunecă-n odaie,
Ţesând cu recile-i scântei
O mreajă de văpaie.

Şi când în pat se-ntinde drept
Copila să se culce,
I-atinge mânile pe piept,
I-nchide geana dulce;

Şi din oglindă luminiş
Pe trupu-i se revarsă,
Pe ochii mari, bătând închişi
Pe faţa ei întoarsă.

Ea îl privea cu un surâs,
El tremura-n oglindă,
Căci o urma adânc în vis
De suflet să se prindă.

Iar ea vorbind cu el în somn,
Oftând din greu suspină:
– O, dulce-al nopţii mele domn,
De ce nu vii tu? Vină !

Cobori în jos, luceafăr blând,
Alunecând pe-o rază,
Pătrunde-n casă şi în gând
Şi viaţa-mi luminează !

El asculta tremurător,
Se aprindea mai tare
Şi s-arunca fulgerător,
Se cufunda în mare;

Şi apa unde-au fost căzut
În cercuri se roteşte,
Şi din adânc necunoscut
Un mândru tânăr creşte.

Uşor el trece ca pe prag
Pe marginea ferestei
Şi ţine-n mână un toiag
Încununat cu trestii.

Părea un tânăr voievod
Cu păr de aur moale,
Un vânăt giulgi se-ncheie nod
Pe umerele goale.

Iar umbra feţei străvezii
E albă ca de ceară -
Un mort frumos cu ochii vii
Ce scânteie-n afară.

– Din sfera mea venii cu greu
Ca să-ţi urmez chemarea,
Iar cerul este tatăl meu
Şi mumă-mea e marea.

Ca în cămara ta să vin,
Să te privesc de-aproape,
Am coborât cu-al meu senin
Şi m-am născut din ape.

O, vină ! odorul meu nespus,
Şi lumea ta o lasă;
Eu sunt luceafărul de sus,
Iar tu să-mi fii mireasă.

Colo-n palate de mărgean
Te-oi duce veacuri multe,
Şi toată lumea-n ocean
De tine o s-asculte.

– O, eşti frumos, cum numa-n vis
Un înger se arată,
Dară pe calea ce-ai deschis
N-oi merge niciodată;

Străin la vorbă şi la port,
Luceşti fără de viaţă,
Căci eu sunt vie, tu eşti mort,
Şi ochiul tău mă-ngheaţă.

*

Trecu o zi, trecură trei
Şi iarăşi, noaptea, vine
Luceafărul deasupra ei
Cu razele-i senine.

Ea trebui de el în somn
Aminte să-şi aducă
Şi dor de-al valurilor domn
De inim-o apucă:

– Cobori în jos, luceafăr blând,
Alunecând pe-o rază,
Pătrunde-n casă şi în gând
Şi viaţa-mi luminează !

Cum el din cer o auzi,
Se stinse cu durere,
Iar ceru-ncepe a roti
În locul unde piere;

În aer rumene văpăi
Se-ntind pe lumea-ntreagă,
Şi din a chaosului văi
Un mândru chip se-ncheagă;

Pe negre viţele-i de păr
Coroana-i arde pare,
Venea plutind în adevăr
Scăldat în foc de soare.

Din negru giulgi se desfăşor
Marmoreele braţe,
El vine trist şi gânditor
Şi palid e la faţă;

Dar ochii mari şi minunaţi
Lucesc adânc himeric,
Ca două patimi fără saţ
Şi pline de-ntuneric.

– Din sfera mea venii cu greu
Ca să te-ascult ş-acuma,
Şi soarele e tatăl meu,
Iar noaptea-mi este muma;

O, vină odorul meu nespus,
Şi lumea ta o lasă;
Eu sunt luceafărul de sus,
Iar tu să-mi fii mireasă.

O, vină, în părul tău bălai
S-anin cununi de stele,
Pe-a mele ceruri să răsai
Mai mândră decât ele.

– O, eşti frumos cum numa-n vis
Un demon se arată,
Dară pe calea ce-ai deschis
N-oi merge niciodată !

Mă dor de crudul tău amor
A pieptului meu coarde,
Şi ochii mari şi grei mă dor,
Privirea ta mă arde.

– Dar cum ai vrea să mă cobor?
Au nu-nţelegi tu oare,
Cum că eu sunt nemuritor,
Şi tu eşti muritoare?

– Nu caut vorbe pe ales,
Nici știu cum aş începe -
Deşi vorbeşti pe înţeles,
Eu nu te pot pricepe;

Dar dacă vrei cu crezământ
Să te-ndrăgesc pe tine,
Tu te coboară pe pământ,
Fii muritor ca mine.

– Tu-mi cei chiar nemurirea mea
În schimb pe-o sărutare,
Dar voi să ştii asemenea
Cât te iubesc de tare;

Da, mă voi naşte din păcat,
Primind o altă lege;
Cu vecinicia sunt legat,
Ci voi să mă dezlege.

Şi se tot duce... S-a tot dus.
De dragu-unei copile,
S-a rupt din locul lui de sus,
Pierind mai multe zile.

*

În vremea asta Cătălin,
Viclean copil de casă,
Ce împle cupele cu vin
Mesenilor la masă,

Un paj ce poartă pas cu pas
A-mpărătesii rochii,
Băiat din flori şi de pripas,
Dar îndrăzneţ cu ochii,

Cu obrăjei ca doi bujori
De rumeni, bată-i vina,
Se furişează pânditor
Privind la Cătălina.

Dar ce frumoasă se făcu
Şi mândră, arz-o focul;
Ei Cătălin, acu-i acu
Ca să-ţi încerci norocul.

Şi-n treacăt o cuprinse lin
Într-un ungher degrabă.
– Daă ce vrei, mări Cătălin?
Ia du-tă de-ţi vezi de treabă.

– Ce voi? Aş vrea să nu mai stai
Pe gânduri totdeauna,
Să râzi mai bine şi să-mi dai
O gură, numai una.

– Dar nici nu ştiu măcar ce-mi ceri,
Dă-mi pace, fugi departe -
O, de luceafărul din cer
M-a prins un dor de moarte.

– Dacă nu ştii, ţi-aş arăta
Din bob în bob amorul,
Ci numai nu te mânia,
Ci stai cu binişorul.

Cum vânătoru-ntinde-n crâng
La păsărele laţul,
Când ţi-oi întinde braţul stâng
Să mă cuprinzi cu braţul;

Şi ochii tăi nemişcători
Sub ochii mei rămâie...
De te înalţ de subsuori
Te-nalţă din călcâie;

Când faţa mea se pleacă-n jos,
În sus rămâi cu faţa,
Să ne privim nesăţios
Şi dulce toată viaţa;

Şi ca să-ţi fie pe deplin
Iubirea cunoscută,
Când sărutându-te mă-nclin,
Tu iarăşi mă sărută.

Ea-l asculta pe copilaş
Uimită şi distrasă,
Şi ruşinos şi drăgălaş,
Mai nu vrea, mai se lasă,

Şi-i zise-ncet: – Încă de mic
Te cunoşteam pe tine,
Şi guraliv şi de nimic,
Te-ai potrivi cu mine...

Dar un luceafăr, răsărit
Din liniştea uitării,
Dă orizon nemărginit
Singurătăţii mării;

Şi tainic genele le plec,
Căci mi le împle plânsul
Când ale apei valuri trec
Călătorind spre dânsul;

Luceşte cu-n amor nespus,
Durerea să-mi alunge,
Dar se înalţă tot mai sus,
Ca să nu-l pot ajunge.

Pătrunde trist cu raze reci
Din lumea ce-l desparte...
În veci îl voi iubi şi-n veci
Va rămânea departe...

De-aceea zilele îmi sunt
Pustii ca nişte stepe,
Dar nopţile-s de-un farmec sfânt
Ce nu-l mai pot pricepe.

– Tu eşti copilă, asta e...
Hai ş-om fugi în lume,
Doar ni s-or pierde urmele
Şi nu ne-or şti de nume,

Căci amândoi vom fi cuminţi,
Vom fi voioşi şi teferi,
Vei pierde dorul de părinţi
Şi visul de luceferi.

*

Porni luceafărul. Creşteau
În cer a lui aripe,
Şi căi de mii de ani treceau
În tot atâtea clipe.

Un cer de stele dedesupt,
Deasupra-i cer de stele -
Părea un fulger nentrerupt
Rătăcitor prin ele.

Şi din a chaosului văi,
Jur împrejur de sine,
Vedea, ca-n ziua cea dentâi,
Cum izvorau lumine;

Cum izvorând îl înconjor
Ca nişte mări, de-a-notul...
El zboară, gând purtat de dor,
Până piere totul, totul;

Căci unde-ajunge nu-i hotar,
Nici ochi spre a cunoaşte,
Şi vremea-ncearcă în zadar
Din goluri a se naşte.

Nu e nimic şi totuşi e
O sete care-l soarbe,
E un adânc asemenea
Uitării celei oarbe.

– De greul negrei vecinicii,
Părinte, mă dezleagă
Şi lăudat pe veci să fii
Pe-a lumii scară-ntreagă;

O, cere-mi, Doamne, orice preţ,
Dar dă-mi o altă soarte,
Căci tu izvor eşti de vieţi
Şi dătător de moarte;

Reia-mi al nemuririi nimb
Şi focul din privire,
Şi pentru toate dă-mi în schimb
O oră de iubire...

Din chaos, Doamne,-am apărut
Şi m-aş întoarce-n chaos...
Şi din repaos m-am născut,
Mi-e sete de repaos.

– Hyperion, ce din genuni
Răsai c-o-ntreagă lume,
Nu cere semne şi minuni
Care n-au chip şi nume;

Tu vrei un om să te socoţi,
Cu ei să te asameni?
Dar piară oamenii cu toţi,
S-ar naşte iarăşi oameni.

Ei numai doar durează-n vânt
Deşerte idealuri -
Când valuri află un mormânt,
Răsar în urmă valuri;

Ei doar au stele cu noroc
Şi prigoniri de soarte,
Noi nu avem nici timp, nici loc,
Şi nu cunoaştem moarte.

Din sânul vecinicului ieri
Trăieşte azi ce moare,
Un soare de s-ar stinge-n cer
S-aprinde iarăşi soare;

Părând pe veci a răsări,
Din urmă moartea-l paşte,
Căci toţi se nasc spre a muri
Şi mor spre a se naşte.

Iar tu, Hyperion, rămâi
Oriunde ai apune...
Cere-mi cuvântul meu dentăi -
Să-ţi dau înţelepciune?

Vrei să dau glas acelei guri,
Ca dup-a ei cântare
Să se ia munţii cu păduri
Şi insulele-n mare?

Vrei poate-n faptă să arăţi
Dreptate şi tărie?
Ţi-aş da pământul în bucăţi
Să-l faci împărăţie.

Îţi dau catarg lângă catarg,
Oştiri spre a străbate
Pământu-n lung şi marea-n larg,
Dar moartea nu se poate...

Şi pentru cine vrei să mori?
Întoarce-te, te-ndreaptă
Spre-acel pământ rătăcitor
Şi vezi ce te aşteaptă.

*

În locul lui menit din cer
Hyperion se-ntoarse
Şi, ca şi-n ziua cea de ieri,
Lumina şi-o revarsă.

Căci este sara-n asfinţit
Şi noaptea o să-nceapă;
Răsare luna liniştit
Şi tremurând din apă

Şi împle cu-ale ei scântei
Cărările din crânguri.
Sub şirul lung de mândri tei
Şedeau doi tineri singuri:

– O, lasă-mi capul meu pe sân,
Iubito, să se culce
Sub raza ochiului senin
Şi negrăit de dulce;

Cu farmecul luminii reci
Gândirile străbate-mi,
Revarsă linişte de veci
Pe noaptea mea de patimi.

Şi de asupra mea rămâi
Durerea mea de-o curmă,
Căci eşti iubirea mea dentăi
Şi visul meu din urmă.

Hyperion vedea de sus
Uimirea-n a lor faţă;
Abia un braţ pe gât i-a pus
Şi ea l-a prins în braţe...

Miroase florile-argintii
Şi cad, o dulce ploaie,
Pe creştetele-a doi copii
Cu plete lungi, bălaie.

Ea, îmbătată de amor,
Ridică ochii. Vede
Luceafărul. Şi-ncetişor
Dorinţele-i încrede:

– Cobori în jos, luceafăr blând,
Alunecând pe-o rază,
Pătrunde-n codru şi în gând,
Norocu-mi luminează !

El tremură ca alte dăţi
În codri şi pe dealuri,
Călăuzind singurătăţi
De mişcătoare valuri;

Dar nu mai cade ca-n trecut
În mări din tot înaltul:
– Ce-ţi pasă ţie, chip de lut,
Dac-oi fi eu sau altul?

Trăind în cercul vostru strâmt
Norocul vă petrece,
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor şi rece.

Poemul *Luceafărul* a fost publicat pentru prima dată în „Almanahul Societăţii Academice Social Literare *România Jună”*, în aprilie 1883, apoi în revista *Convorbiri literare* şi în volumul *Poezii*, din 1883. Până la forma finală, textul a suferit mai multe transformări, în fază incipientă el fiind o simplă versificare a basmului lui Kunisch, apărută în volumul „Literatura populară”, din 1903, al lui Ilarie Chendi.

Tudor Vianu consideră poemul *„o sinteză a categoriilor lirice mai de seamă pe care poezia lui Eminescu le-a produs mai înainte”*,[1] dar şi ca *„poem al contrariilor reunite sub semnul universalităţii”*[2].

Dincolo de orice definiţie, se ştie faptul că *Luceafărul* eminescian a generat o multitudine de interpretări critice şi că s-a scris despre el mai mult decât despre orice altă creaţie din literatura română.

Geneză

În manuscrisul 2275, pe fila 56 (Perpessicius, „Opere”, vol. II, 1943, p. 403), Eminescu notează: *„În descrierea unui voiaj în Ţările Române, germanul K. Povesteşte legenda Luceafărului. Aceasta e povestea. Iar înţelesul alegoric ce i l-am dat este că dacă geniul nu cunoaşte nici moarte şi numele lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte aici pe pământ nici e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc. Mi s-a părut că soarta Luceafărului din poveste seamănă*

[1] Vianu, Tudor, Mihai Eminescu, Ed. Junimea, Iaşi, 1974
[2] idem

mult cu soarta geniului pe pământ şi i-am dat acest înţeles alegoric." Citatul se referă la germanul Richard Kunisch, autorul memorialului de călătorie *„Bucarest und Stambul, Skizzen aus Ungarn, Rumänien und der Turkei"*, pe care îl scrie în 1861, în urma unei călătorii în Ţările Române. Aici există şi două basme munteneşti, *„Das Mädchen im goldenen Garten"* şi *„Die Jungfrau ohne Körper"*, pe care Eminescu le-a cunoscut din vremea studenţiei. Pe amândouă le traduce şi le versifică, în variantele *„Fata din grădina de aur"* şi *„Miron şi frumoasa fără corp"*.

Rezumând, basmul lui Kunisch se prezintă astfel: un împărat are o fată foarte frumoasă pe care, pentru a o feri de ochii muritorilor, o închide într-un castel de aur. Fata reuşeşte să înduplece slugile să-i deschidă larg ferestrele, moment în care este zărită de un zmeu, iar acesta se îndrăgosteşte de ea. Zmeul se metamorfozează în stea, apoi în ploaie pentru a-i mărturisi iubirea şi-i cere fetei să-l urmeze în lumea lui. Fata de împărat, pentru a-i pune la încercare dragostea, îi cere să se lepede de nemurire şi să devină muritor ca şi ea, iar zmeul pleacă la Demiurg pentru a obţine dezlegarea, însă este refuzat şi sfătuit să se întoarcă pe pământ, spre a se convinge de vremelnicia şi nestatornicia oamenilor.

În timpul acesta, un fiu de împărat se îndrăgosteşte şi el de frumoasa fată şi , ajutat de Sfânta Miercuri, Sfânta Vineri şi Sfânta Duminică intră în palat, se face iubit de tânără şi împreună fug în lume urmăriţi de tatăl ei.

Zmeul vede cuplul de îndrăgostiţi şi, cu lacrimi în ochi, pentru a se răzbuna, prăvale peste fată o stâncă, omorând-o. Rămas singur, feciorul de împărat se stinge şi el de dor în Valea Amintirii.

Din versiunea lui Kunisch, Eminescu păstrează cadrul specific basmului, tema iubirii dintre o pământeană şi o fiinţă nemuritoare, rugămintea Zmeului ca Dumnezeu să-l dezlege de nemurire, refuzul Demiurgului, scena de dragoste dintre Florin şi fata de împărat, care îşi uită făgăduielile.

Plecând de la pretextul narativ, Eminescu construieşte o impresionantă **alegorie** compoziţională în care pot fi identificate toate motivele şi temele majore ale creaţiei sale, dar şi concepţia filosofică şi ştiinţifică despre lume şi univers.

Filonul mitic şi folcloric al genezei poemului este ilustrat de mitul zburătorului, ca simbol al visării, aspiraţiei şi revelaţiei. *„Zburătorul este o semidivinitate erotică de tipul incubilor, un daimon arhaic de tip malefic [...]. Mitul erotogonic al Luceafărului de Mihai Eminescu, făptură nemuritoare care iubeşte astral o făptură muritoare, printr-o mezalianţă neîngăduită ordinii divine, repet? la modul transsimbolic mitul sexogonic al Zburătorului*"[1]

De asemenea, descântecul fetei este o modalitate de transpunere artistică a practicilor, credinţelor, magiilor şi tradiţiilor populare. La aceasta se adaugă şi viziunea mitologică a naşterii lumii şi a originii elementelor primordiale.

Sursele de inspiraţie filosofice trimit la filosofia antică (Platon, Aristotel şi Socrate) din care preia conceptul de tip stoic *nosce te ipsum* („cunoaşte-te pe tine însuţi") la filosofia indiană, în special *Imnurile Vedice*, şi la filozofia romantică -germană (Kant, Hegel şi Schopenhauer). Eminescu şi-a însuşit din romantismul german teme şi motive literare precum şi teoria romantică a geniului din lucrarea *Lumea ca voinţă şi reprezentare* a lui Arthur Schopenhauer. În concepţia filosofului german, omul de geniu se detaşeaza de omul comun prin aspiraţia spre absolut, prin capacitatea de a-şi

[1] Romulus Vulcănescu, **Mitologie română**, Ed. *Academiei,* Bucureşti, 1985

depăşi interesele, de a armoniza contrariile, prin capacitatea de sacrificiu pentru atingerea scopului obiectiv, prin izolare şi solitudine. În opoziţie cu acesta, omul comun se defineşte prin instinctualitate, prin incapacitatea de a-şi depăşi condiţia şi prin dorinţa de a se împlini într-o existenţă mediocră. *„De fapt ne aflăm în faţa unui nou moment creator în care fuzionează, la cele mai înalte temperaturi, până la nerecunoaştere, detaliul biografic, inspiraţia folclorică şi ideea filozofică, împreună cu o întreagă serie de motive predilecte poetului”*[1]

Încadrarea estetică

Luceafărul este, ca specie literară, un poem în care se validează lirismul obiectiv, al vocilor lirice. Criticul Nicolae Manolescu identifică în poem vocile lirice ale *Luceafărului,* încadrând astfel textul în lirica măştilor de care aminteşte şi Tudor Vianu *„Dacă examinăm acum, mai îndeaproape, vorbirea presupuselor personaje ale poveştii, descoperim că ea este vorbirea poetului însuşi, în diferite registre lirice. Ceea ce a părut doar o coincidenţă izolată, este, în fond, secretul cel mai tulburător al* ***Luceafărului****, sinteză de moduri poetice eminesciene. În orice clipă, „personajului” care vorbeşte i se poate substitui poetul, căci Cătălin, Cătălina, nu în mai mică măsură decât Demiurgul, sunt voci ale poetului. Pătrunzând în adâncul ultim şi misterios al poemului, nu ne aflăm faţă-n faţă cu nişte personaje concrete, independente, care joacă o poveste de dragoste, nici cu nişte simboluri abstracte (filosofice ori teologice), dar cu aceste voci extraordinare al căror timbru ne este cunoscut, căci l-am auzit de atâtea ori, în poezia erotică sau filosofică a lui Eminescu. Sunt convocate la un loc, spre a întreba şi a răspunde, o parte din vocile lirice esenţiale ale poetului*”[2].

Aşadar, Hyperion, Cătălin, Cătălina şi Demiurgul sunt măşti ale eului liric eminescian: Hyperion este geniul atras de lumea aparenţelor; Cătălina este fiinţa care se înalţă din subspecie prin aspiraţia către eternitate şi care în registrul diurn răspunde chemării lui Cătălin, iar în cel nocturn răspunde chemării Luceafărului; Demiurgul îl reprezintă pe poet în ipostaza lui cea mai înaltă, iar Cătălin este ilustrarea omului comun.

Pe de altă parte, poemul *Luceafărul* este o meditaţie filozofică de tip romantic asupra condiţiei omului de geniu, schema epică fiind doar scheletul pe care se construieşte alegoria. În consecinţă, textul contopeşte cele trei genuri literare: epic, liric şi dramatic, interferenţa lor (o caracteristică a curentului romantic) conferă textului o maximă profunzime şi, în acelaşi timp, multiple posibilităţi de interpretare.

Tematică. Structură. Compoziţie

Deşi critica literară a dezbătut timp îndelungat **tema** poemului, se consideră că acesta este o alegorie care are în centru **destinul geniului în lume**. Dincolo de aceasta, se pot identifica mai multe subteme: *iubirea împlinită şi imposibilă, aspiraţia către un alt univers, cosmogonia, cunoaşterea prin Eros.*

Titlul avertizează asupra celui care devine întrupare a geniului nemuritor, poetul realizând o fuziune a două mituri: unul românesc, cel legat de cunoscuta stea a

[1] Zoe Dumitrescu-Buşulenga**, Eminescu,** col*. Oameni de seamă*, Ed. *Tineretului*, Bucureşti, 1964

[2] Nicolae Manolescu, **Vocile lirice ale *Luceafărului***, Editura *Cartea Românească*, Bucureşti, 1971

ciobanului, şi unul grecesc. În mitologia românească Luceafărul, ocrotitorul păstorilor români, este planeta Venus, planeta care poartă numele Sukra (Usanas) în sanscrită, iar în mitologia iraniană, planeta Venus este identificată cu Anahita, zeiţa dragostei şi a fecundităţii, numele personajului însemnând , strălucirea pură". Cuvântul *luceafăr* provine din latinescul *lucifer*, *„cel ce luceşte*". Hyperion*, (*din gr. , *cel care merge pe deasupra; cel care este deasupra*), este unul din cei şase Titani născuţi de Geea, sora şi soţia lui Uranus, socotit de către Hesiod tatăl lui Helios (Soarele) şi al zeiţelor Eos şi Selene, iar de către Homer, Soarele însuşi. Căsătorit cu Theia, a fost considerat uneori tatăl tuturor aştrilor, zeul care făcea legătura între Cer şi Pământ, Întuneric şi Lumină, Moarte şi Viaţă[1].

Poemul este **alcătuit din 98 de strofe** de tip catren, cu măsura versurilor de 7-8 silabe şi ritm iambic combinat cu un amfibrah. De asemenea, textul conţine patru tablouri construite pe alternanţa a două planuri: terestru – uman şi cosmic – universal, aflate în antiteză, procedeu de construcţie specific romantic.

Tabloul întâi (strofele 1-43), cel mai amplu, alternează planul terestru cu cel cosmic. Într-un decor tipic romantic, se va înfiripa povestea de iubire a celor două fiinţe aparţinând unor lumi opuse, despărţite de oglindă. Întâlnirea lor se produce într-un spaţiu oniric, punând faţă în faţă dorinţa de absolut a fetei şi de ieşire din absolut a Luceafărului.

Incipitul poemului conţine formula specifică basmului prin care cititorul este avertizat asupra structurii narative: *„A fost odată ca-n poveşti / A fost ca niciodată"*. Întâmplările sunt puse sub semnul unui timp nedeterminat (*illo tempore*) în care faptele sunt unice şi irepetabile. În aceste condiţii, fata de împărat va avea atributele unei fiinţe ieşite din limitele comunului, singulară în lumea căreia îi aparţine. Dualitatea Pământ – Cer este sugerată în descrierea pe care o realizează un narator anonim: *„O prea frumoasă fată // Şi era una la părinţi / Şi mândră-n toate cele / Cum e fecioara între sfinţi / Şi luna între stele."*

Descrierea spaţiului fetei de împărat semnifică universul limitat: *„Din umbra falnicelor bolţi"*, dar şi dorinţa acesteia de a-l depăşi: *„Ea pasul şi-l îndreaptă / Lângă fereastră, unde-n colţ/ Luceafărul aşteaptă".* Motivul ferestrei sugerează spaţiul de trecere dintre cele două lumi: terestru / cosmic, real /ireal. Portretul fizic al fetei este completat de trăsături morale, care au ca fundament predispoziţia spre visare: *„De dorul lui şi inima / Şi sufletu-i se împle".*

Menţinerea în atmosfera de basm este realizată şi prin descrierea castelului, însă ideea claustrării fiinţei într-o existenţă strâmtă este doar sugerată, fiindcă totul se integrează în armonia cosmică. „*Privea în zare cum pe mări / Răsare şi străluce, / Pe mişcătoarele cărări/ Corăbii negre duce"*

Pot fi identificate în aceste prime strofe patru motive majore ale liricii eminesciene: **motivul privirii**: *„Privea în zare cum pe mări", „Îl vede azi, îl vede mâni", „El iar privind de săptămâni"*, care defineşte cunoaşterea prin contemplare: cei doi se îndrăgostesc printr-un fel de comunicare aproape hipnotică; **motivul luminii**: *„Şi cât de viu s-aprinde el", „O mreajă de văpaie", „... lumini / Pe trupu-i se revarsă",* lumina fiind un atribut exclusiv al Luceafărului, fapt care îl plasează într-un plan superior. El îi luminează fetei lumea, dar, apropiindu-se de ea, se va pune sub zodia timpului omenesc, limitat. Un al treilea este **motivul oglinzii**, ca singura modalitate posibilă pentru întâlnirea celor doi

[1] Victor Kernbach**, *Dicţionar de mitologie generală***, Ed *Albatros*, Bucureşti, 1983

îndrăgostiţi, alături de spaţiul oniric. Pe de altă parte, oglinda poate semnifica o reflectare a celuilalt în propriul eu: *„Şi din oglindă luminiş / Pe trupu-i se revarsă”, „El tremura-n oglindă”.* Pentru a sugera apariţia erosului, poetul apelează la termeni populari: „îi *cade dragă fata”, „De dorul lui şi inima / Şi sufletu-i se împle”*. Astrul devine, din acest moment, stăpân peste existenţa nocturnă a fetei şi toate mişcările ei se derulează sub strălucirea lui intensă. **Motivul visului**, element specific romantismului, facilitează întâlnirea dintre cei doi reprezentanţi ai unor lumi diferite şi reprezintă *„instrumentul care-l poate lega pe Luceafăr de pământul şi iubirea muritorilor după care tânjeşte” sau „modalitatea singurei comunicări posibile de sus în jos, între două lumi altfel închise, punte unică a unei imposibile legături”*[1]

Cele două invocaţii ale fetei au structură identică şi devin un descântec stilizat. Sintagma *„cobori în jos”* este un simbol pentru coborârea fiinţei superioare, nemuritoare, în planul inferior, al materiei determinate în primul rând temporal. De aceea Luceafărul este cel care *„Pătrunde-n casă şi în gând / Şi viaţa-mi luminează”,* spaţiul (casa) şi limitarea umană (gândul) pot fi astfel depăşite. Pentru dialogul care se înfiripă acum în mod firesc în spaţiul visului ca şi pentru cele care vor urma funcţia principală, după cum afirmă Marin Mincu[2], nu este aceea de a dramatiza, ci de a amplifica dimensiunea lirică, idee susţinută şi de D. Caracostea*: ”... La Eminescu dialogul are, pe lângă funcţia de a dramatiza conflictul, şi pe aceea de a fi purtătorul unei vibraţii lirice*.”[3]

Răspunzând chemării fetei, Luceafărul apare mai întâi în ipostază neptuniană: *„S-arunca fulgerător / Se cufunda în mare”.* El se va ivi din mare, simbol al *apei primordiale*, cercurile rotitoare sugerând ideea genezei: *„Şi apa unde-au fost căzut / În cercuri se roteşte”*. . Luceafărul se întrupează din elementele primordiale: fiu al cerului şi al mării coboară cu-al său senin, mereu conştient de identitatea sa spirituală: „*Eu sunt Luceafărul de sus / Iar tu să-mi fii mireasă*” şi intră în spaţiul intim al fetei asemenea unui înger protector. Întruparea sa este asociată cu mitul Zburătorului: *„Uşor el trece ca pe prag / Pe marginea ferestii”*, şi cu cel al mortului frumos: *„Iar umbra feţei străvezii / E albă ca de ceară / Un mort frumos, cu ochii vii / Ce scânteie-n afară.”*

Limbajul stereotip în care se exprimă cele două personaje se justifică prin faptul că dialogul se derulează în vis, ceea ce înseamnă că este numai o aparenţă de comunicare. Luceafărul o invită pe fată în lumea lui, îi propune aşadar o metamorfozare, desfăşurându-i în faţă împărăţia adâncurilor, dar este refuzat, căci ea recunoaşte atributele caracteristice ale lipsei de viaţă: „*Străin la vorbă şi la port / Luceşti fără de viţă, / Căci eu sunt vie, tu eşti mort, /Şi ochiul tău mă-ngheaţă*”.

A doua metamorfozare a astrului este mai violentă, concordantă cu tensiuni din ce în ce mai mari pe care Luceafărul le acumulează. El se desprinde mai greu dintre aştri: *„Iar ceru-ncepe a se roti / În locul unde piere”* şi apare în ipostază plutonică de fiu al Soarelui şi al nopţii primordiale: *„Pe negre viţele-i de păr / Coroana-i arde pare / Venea plutind în adevăr /Scăldat în foc de soare.”* Făptura sa nepieritoare se concentrează în ochii care *„Lucesc adânc, himeric / Ca două patimi fără saţ / Şi pline de-ntuneric.”* De data aceasta, el nu mai are vălul angelic înşelător, ci apare asemenea unui înger al

---

[1] Zoe Dumirescu – Buşulenga, idem op. cit.
[2] Marin Mincu, **Mihai Eminescu, Luceafărul**, Texte comentate, Ed. *Albatros*, Bucureşti, 1978
[3] Dumitru Caracostea, **Creativitatea eminesciană**, *Fundaţia pentru literatură şi artă*, Bucureşti, 1943

morţii. Epitetele cromatice „negru giulgi”, „marmoreele braţe”, dar şi cele calificative „trist şi gânditor” constituie elemente de portret fizic, dar şi moral. Aceste întrupări succesive, în înger şi demon, sunt elemente care sugerează faptul că Luceafărul este o fiinţă din prima creaţie. Din această construcţie duală se justifică şi dramatica atracţie a teluricului şi a iubirii, ceea ce echivalează cu o adevărată cădere din matricea originară, descifrându-se fără echivoc sensul sintagmei „cobori în jos” (motivul *îngerului căzut*).

Deşi cu părere de rău, fata îl refuză încă o dată, pentru că se teme de moarte şi nu este capabilă să-şi depăşească limitele: ”*Mă dor de crudul tău amor / A pieptului meu coarde, / Şi ochii mari şi grei mă dor / Privirea ta mă arde.”* Ea va rămâne cantonată în condiţia de fiinţă efemeră şi nu va putea niciodată să comunice cu Absolutul: *„Deşi vorbeşti pe înţeles / Eu nu te pot pricepe”*. Pe de altă parte, îi cere lui să devină muritor: *„Tu te coboară pe pământ / Fii muritor ca mine”*, lucru pe care îl acceptă fără ezitare, ceea ce validează capacitatea de sacrificiu a geniului, deşi implicaţiile sunt tragice: renunţarea la nemurire, coborârea din lumea Absolutului în cea a omului efemer: *„Da, mă voi naşte din păcat / Primind o altă lege / Cu veşnicia sunt legat / Ci voi să mă dezlege.”*

Tabloul al II-lea cuprinde strofele 44-64, se derulează în plan terestru şi surprinde idila dintre Cătălin şi Cătălina. Legătura cu tabloul anterior se realizează printr-o strofă intermediară ce recuperează vocea lirică narativă: ”*Şi se tot duce... S-a tot dus. / De dragu-unei copile, / S-a rupt din locul lui de sus, / Pierind mai multe zile*” Povestea se mută simultan în lumea muritorilor şi este o idilă în registru minor. Cătălin este portretizat prin utilizarea termenilor din limbajul popular: *„Cu obrăjei ca doi bujori / De rumeni, bată-i vina”*, devenind astfel o antiteză a Luceafărului. El este un exponent al lumii comune, al modelului inferior, fapt sugerat prin originea comună: *„Băiat din flori şi de pripas”*, prin ocupaţie: *„Ce împle cupele cu vin / Mesenilor la masă // Un paj ce poartă pas cu pas / A-mpărătesei rochii”*, prin trăsături: *„Viclean copil de casă”*, prin stereotipii de limbaj de factură populară: *„arz-o focul, acu-i acu, să-mi dai o gură, din bob în bob”*, şi prin aspiraţiile mărunte: *„Vom fi voioşi şi teferi”*. La acestea se adaugă şi spaţiul limitat în care el evoluează, sugerat de gesturi *„se furişează pânditor”* şi monologul interior realizat la persoana a II-a: *„Ei, Cătălin, acu-i acu.”* El o cuprinde pe fată *„într-un ungher”* şi îi propune un destin comun: *„Hai ş-om fugi în lume / Doar ni s-or pierde urmele / Şi nu ne-or şti de nume”*, în totală antiteză cu oferta Luceafărului. Deşi fata încă simte dragoste pentru cel din urmă, recunoaşte potrivirea ei cu Cătălin, ca exponenţi ai aceluiaşi univers supus limitelor: *„Şi guraliv şi de nimic / Te-ai potrivi cu mine”*, originea lor comună fiind sugerată şi prin nume*: Cătălin / Cătălina*.

Pajul cu îndeletniciri mărunte şi nedemne pentru un bărbat, îşi depăşeşte însă condiţia socială modestă prin curajul de a-şi mărturisi dragostea şi de a o iniţia pe fată într-un adevărat ritual erotic: „*Dacă nu ştii, ţi-aş arăta / Din bob în bob amorul*.” Cătălina se lasă ademenită, în cele din urmă, în acest joc, deşi resimte dureros dorul pentru cel ce se înalţă tot mai sus. Lamentoul fetei se derulează în două registre stilistice: registrul popular, colocvial, atunci când se adresează lui Cătălin: *„Dă-mi pace, fugi departe„,* şi unul metaforic, solemn, când se referă la dragostea ei pentru Luceafăr, sugerându-se şi prin acest mijloc dualitatea fiinţei umane (*apolinic şi dionisiac*) „*Dar un luceafăr, răsărit / Din liniştea uitării, / Dă orizont nemărginit / Singurătăţii mării*”.

În tabloul al III-lea (strofele 65-85) planul este cosmic, tonul solemn, prezentând călătoria intergalactică şi dialogul cu Demiurgul. Luceafărul devine *„un fulger*

neîntrerupt”, care parcurge un spaţiu stelar: *„Un cer de stele dedesupt / Deasupra-i cer de stele”*, unde clipa şi veşnicia se contopesc şi se confundă: *„Şi căi de mii de ani treceau / În tot atâtea clipe”*. Călătoria sa reface geneza universului, dar în sens invers, până la lumina primordială: *„Vedea, ca-n ziua cea dentâi / Cum izvorau lumine”*. Tărâmul străbătut cu o viteză ameţitoare, încât mişcarea devine imagine luminoasă, este cel al genezelor. Luceafărul însuşi se dematerializează, devenind *„gând purtat de dor*”. „Descrierea” spaţiului se realizează cu o maximă economie a mijloacelor stilistice. Accentul cade pe ideea de gol, de absenţă, fiindcă neantul nu poate fi redat sau exprimat prin cuvinte. Datele sunt identice cu cele din *Scrisoarea I*, ambele poeme având aceeaşi sursă de inspiraţie, *Imnul Creaţiunii* din *Rig-Veda*. „*Ceea ce defineşte locul ţintă al călătoriei sale, centrul creaţiei, este absenţa spaţiului şi timpului, pentru întregirea atributelor care circumscriu această nouă ordine transcendentă în care devenirea se opreşte*.”[1]

Următoarele strofe construiesc un alt dialog, cel de-al treilea, de data aceasta dintre Luceafăr şi Demiurg. Substantivele în vocativ: *Părinte, Doamne* aduc măsura respectului pe care Luceafărul îl poartă Creatorului, dar şi o recunoaştere a statutului superior, de esenţă imuabilă.

Încă pătruns de dragostea fetei de împărat care îl cheamă cu o forţă irezistibilă, el îi adresează părintelui ceresc dorinţa de a fi dezlegat de *„greul negrei veşnicii”* şi de a dobândi calităţi de muritor, fără a aminti şi adevăratul motiv al acestei cereri. Rugămintea este exprimată într-un ton solemn, cuvântul *iubire* apărând o singură dată în versul metaforă „*O oră de iubire*”.

Răspunsul Demiurgului se deschide prin numirea eroului cu apelativul *Hyperion* care îi descifrează adevărata esenţă, amintindu-i totodată natura lui superioară. Demiurgul îi oferă o adevărată lecţie existenţială. Îi revelează astfel lui Hyperion că el este nenăscut, e fără început şi sfârşit, negarea lui însemnând însăşi negarea lumii, căci este purtătorul unei întregi lumi. Pentru Demiurg, cererea lui Hyperion înseamnă „*semne şi minuni / Care n-au chip şi nume*”, îi oferă înţelepciune *„Vrei să dau glas acelei guri”*, har poetic *„Ca după-a ei cântare”*, spirit justiţiar *„Dreptate şi tărie”*, putere asupra destinelor umane *„Ţi-aş da pământul în bucăţi / Să-l faci împărăţie”*, dar îi refuză moartea: *„Dar moartea nu se poate.”* Îi aminteşte că oamenii sunt fiinţe neînsemnate, de aceea moartea lor nu strică ordinea universală, tot ceea ce ei construiesc este efemer şi stă sub semnul norocului (motivul *fortuna labilis*). În antiteză, fiinţele superioare (geniul, prin extensie) nu cunosc limitări, nici spaime de moarte, definindu-se prin eternitate şi statornicie: „*Noi nu avem nici timp, nici loc / Şi nu cunoaştem moarte”*.

În finalul lecţiei de cunoaştere, Hyperion înţelege că oamenii sunt aşezaţi sub semnul nestatorniciei, al ciclicităţii existenţiale, al unui timp care curge fără oprire: ”*Ei numai doar durează-n vânt / Deşerte idealuri / Când valuri află un mormânt, / Răsar în urmă valuri”*.

Pentru a-şi desăvârşi lecţia, Demiurgul îl îndeamnă pe Hyperion (sugestive fiind verbele la imperativ „*Întoarce-te, te-dreaptă*”) să privească spre pământ, pentru a se convinge de faptul că sacrificiul său ar fi fost inutil. Astrul revine „*În locul lui menit din cer*”, indicii temporali certificând faptul că „evenimentele” (păstrăm termenii narativi) s-au derulat între un răsărit şi un apus, sau poate doar atât cât a durat visul.

[1] Zoe Dumitrescu –Buşulenga, idem , op. cit.

Tabloul al IV-lea (strofele 86-98) este construit simetric cu primul, alternând planul terestru cu cel cosmic. Vocea lirică narativă configurează un pastel teluric în care pot fi identificate elementele specifice cadrului erotic eminescian: clar-obscurul, luna, apa, natura ocrotindu-i pe cei doi îndrăgostiţi: *„Căci este sara-n asfinţit / Şi noaptea o sănceapă / Răsare luna liniştit / Şi tremurând din apă // Şi împle cu-ale ei scântei / Cărările din crânguri... / Sub şirul lung de mândri tei / Şedeau doi tineri singuri."*

Intervenţia lui Cătălin demonstrează schimbarea majoră a acestuia, înnobilat fiind de iubirea pe care i-o poartă Cătălinei. De data aceasta, el este cel care aspiră la o dragoste înaltă şi-i construieşte iubitei o imagine idealizată: *„Şi de asupra mea rămâi / Durerea de mi-o curmă / Căci eşti iubirea mea dentâi / Şi visul meu din urmă."*. Cuvintele lui Cătălin *„au în ele ceva impersonal, ele aparţin de fapt poetului însuşi, care, cum am văzut, se proiectează pe rând în fiecare din cele patru ipostaze."*[1] Imaginea cuplului din acest tablou este în consonanţă cu aceea din alte poezii de dragoste eminesciene: *Lacul, Dorinţa, Sara pe deal*.

Cătălina, acceptându-şi condiţia de fiinţă efemeră, se adresează din nou astrului, dar invocaţia fetei nu mai este o chemare a unei iubiri aprinse, ci doar pentru a-i încredinţa dorinţele şi pentru a deveni steaua protectoare a iubirii ei: *„Cobori în jos, Luceafăr blând, / Alunecând pe-o rază, / Pătrunde-n codru şi în gând, / Norocu-mi luminează!"* Deşi se schimbă uşor conţinutul chemării, faţă de primul tablou, sintagma *„luceafăr blând"* reface, pentru moment perechea iniţială – fata de împărat şi Luceafărul.

Finalul poemului ilustrează condiţia geniului ca erou romantic, dar, în acelaşi timp, descifrează şi ceea ce poetul numeşte „sensul alegoric" al poveştii, şi anume faptul că geniul nu cunoaşte moarte, dar nu are nici noroc. *„Ce-ti pasă ţie, chip de lut, / Dac-oi fi eu sau altul? / Trăind în cercul vostru strâmt / Norocul vă petrece / Ci eu în lumea mea mă simt / nemuritor şi rece"* Atitudinea detașată, distantă a lui Hyperion este specifică omului de geniu şi nu mai permite un dialog între astru şi Cătălina, deoarece ei aparţin unor lumi incompatibile între care nu este posibilă o comunicare. Metaforele: *„chip de lut*", *„cercul strâmt*"sugerează existenţa limitată, efemeritatea fiinţei umane, omul fiind doar o copie infidelă a dumnezeirii. Mai mult, oamenii stau sub zodia norocului (*fortuna labilis*), aşadar mereu sub semnul hazardului. Prin antiteză, marcată şi la nivel morfologic prin conjuncţia adversativă *ci*, Hyperion şi-a înţeles menirea şi îşi asumă condiţia, nu fără tristeţe, căci în lumea lui, cea a cunoaşterii absolute, el rămâne *„nemuritor şi rece*".

Cele două epitete, vizează **ataraxia stoică**, atitudinea **apolinică**, respectiv înălţarea spirituală, detaşarea de tot ceea ce este spectacolul mizer al lumii, ideal spre care aspiră doar geniul.

În concluzie, prin ultima intervenţie, Hyperion separă definitiv cele două lumi, cea a omului comun şi cea a omului superior, fixând în acelaşi timp dimensiunea geniului care va rămâne pentru totdeauna acolo sus, în solitudinea condiţiei sale. Prin această revenire *„în locul său menit din cer*", geniul eminescian reface în sens invers drumul îngerului căzut care recâştigă cerul.

Repere critice

• G. Călinescu, **Opera lui Mihai Eminescu**, *Editura pentru Literatură*, Bucureşti, 1964: *„Asupra filosofiei Luceafărului se cade să ne oprim o clipă. Acest poem a fost socotit de toţi ca inima gândirii poetului.* ***Luceafărul*** *este pentru mulţi un tratat de metafizică*

[1] Marin Mincu, idem, op. cit.

abstrusă, acoperit în ceţurile miturilor, o stea răsturnată în apa tremurătoare a unui puţ adânc, ce nu poate fi scoasă decât cu iscusite laţuri metodice. Oricare cercetător al lui Eminescu simte o datorie de onoare să dea o interpretare a poemului, fireşte, mereu alta, şi aşa se întâmplă că în jurul acestei presupuse fântâni de înţelepciune s-au ridicat schelele înalte ale unei exegeze talmudice"

•. Zoe Dumitrescu Buşulenga, **Eminescu**, Ed. *Tineretului*, col. „*Oameni de seamă*", Bucureşti, 1964: *„Slujit de o enormă acumulare de cultură românească şi străină, de un gust fără greş, format la şcoala lui Homer, Shakespeare şi Goethe, precum şi la aceea a clasicului folclor românesc, Eminescu a realizat o operă de sinteză a tuturor tradiţiilor populare şi culte naţionale, depăşindu-le prin geniul şi munca sa neprecupeţită şi întrupându-le în făuriri de fond şi forme admirabile, lucrate în atelierul său de titan neobosit."*

•. Tudor Vianu, **Studii de literatură română**, *Editura Didactică şi Pedagogică*, Bucureşti, 1965: *„Luceafărul nu mai rămâne o esenţă de-a pururi identică cu sine însuşi, fixată în destinul şi locul pe care îl ocupă, în acea aşezare statică a lumii, a cărei structură este tripartită: om, stea, Dumnezeu."*

•. Ioana Em. Petrescu, **Eminescu – poet tragic**, *Eminesciana*, Ed. *Junimea*, Iaşi, 1994: *„Citit tradiţional ca o imagine schopenhaueriană a geniului (conform adnotărilor manuscrise eminesciene),* ***Luceafărul*** *e interpretat, mai nou, ca un «basm al fiinţei», ca o conjugare poetică a verbului a fi sau ca expresia unei «vagi filozofii a fiinţei şi a neantului». Întruchipare a gândirii ce susţine , prin identitate cu sine, lumile în fiinţă, Hyperion cel condamnat la existenţa veşnică, Hyperion cel îndrăgostit, în Cătălina, de imaginea nefiinţei sale, Hyperion care aspiră zadarnic la liniştea uitării, apare ca un intermediar între «chipurile de lut» ale umanităţii risipite în timp şi între eternitatea divinităţii lipsite de chip. Astru sau «gând purtat de dor», înger sau demon, imagine glacială sau incandescentă, Hyperion apare de fiecare dată altfel, parţializând prin determinări antinomice natura sa supracategorială"*

ODĂ (în metru antic)

de Mihai Eminescu

Nu credeam să-nvăţ a muri vreodată;
Pururi tânăr, înfăşurat în manta-mi,
Ochii mei 'nălţam visători la steaua
Singurătăţii.

Când deodată tu răsărişi în cale-mi,
Suferinţă tu, dureros de dulce…
Până-n fund băui voluptatea morţii
Ne-ndurătoare.

Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus,
Ori ca Hercul înveninat de haina-i;
Focul meu a-l stinge nu pot cu toate
Apele mării.

De-al meu propriu vis mistuit mă vaiet,
Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flăcări…
Pot să mai re-nviu luminos din el ca
Pasărea Phoenix?

Piară-mi ochii tulburători din cale,
Vino iar în sân, nepăsare tristă;
Ca să pot muri liniştit, pe mine
Mie redă-mă!

Geneză

Odă (în metru antic) este un poem ce aparţine perioadei de maturitate a creaţiei lui Mihai Eminescu şi a fost publicat în primul şi singurul volum apărut în timpul vieţii poetului, sub îngrijirea lui Titu Maiorescu.

Procesul de elaborare a poemului a durat aproape nouă ani, textul cunoscând, în tot acest timp, peste zece variante. Intenţia poetului a fost de a crea o odă lui Napoleon, eroul de tip romantic, structura cunoscând la început 11 versuri, apoi 13. Proiectul va fi abandonat, pentru ca în final, printr-un proces de subiectivizare, să piardă caracterul de odă (specie a genului liric în care sunt exprimate sentimente de admiraţie pentru o persoană, o idee,un sentiment, folosind un ton solemn, maiestuos)[1] si va deveni o elegie (specie a liricii confesive în care eul liric exteriorizează sentimente de tristeţe, într-un crescendo afectiv, de la melancolie şi regret, la durere)[2] cu o structură în 5 catrene. Pe de altă parte, aşa cum observa Ioana Em. Petrescu în **Eminescu şi mutaţiile poeziei româneşti**, poemul încă poate fi interpretat ca odă în sensul clasic al termenului, dar o odă închinată suferinţei, ea, suferinţa, fiind singura care asigură deplinătatea fiinţei şi a lumii în care trăim.

---

[1] D. Zaharia, C. Zaharia, **Dicţionar de terminologie literară**, Casa Editorială *Demiurg,* Iaşi, 2002
[2] idem

Tematică. Structură. Compoziţie. Semnificaţii

Titlul, conţinând o structură nominală, trimite prin substantivul *odă* la specia literară cu o vechime considerabilă în literatura lumii, iar apoziţia dintre paranteze conţine un dublu mesaj: este o mărturie a admiraţiei poetului pentru literatura antichităţii greco-latine şi o trimitere către particularitatea metrică a textului – strofa safică.

Tema este filozofică – problematica omului de geniu (temă specifică romantismului), căreia i se circumscriu tema iubirii şi a morţii, dezvoltând un discurs liric reflexiv, lirismul subiectiv fiind evidenţiat prin mărcile lexico-gramaticale ale eului liric: pronume şi adjective pronominale la persoana I, verbe la persoana I: *„- mi”,” mie” ,” pe mine” „ochii mei”, „focul meu”, „nu credeam”, „băui”, „nălţam”.* Formele verbale la imperativ sau la conjunctiv cu valoare de imperativ (*„vino”, „piară”*) şi pronumele personale de persoana a II-a singular (*„tu”*) validează structura de monolog adresat a textului.

Poezia este structurată în **cinci strofe** de tip safic, versurile fără rimă, în care alternează troheul şi dactilul, conferind textului o muzicalitate aparte şi o tonalitate solemnă, în acord perfect cu tematica dezvoltată.

Valorile temporale ale formelor verbale şi conţinutul ideatic delimitează poemul în **trei secvenţe poetice.**

În **secvenţa I – strofele I şi a II-a,** verbele sunt la modul indicativ, timpul imperfect, respectiv perfect simplu: *„nu credeam”, „nălţam”, „răsăriși”, „băui”*, discursul liric configurează portretul tânărului artist, surprins într-o ipostază contemplativă: *„Pururi tânăr, înfăşurat în manta-mi/ Ochii mei nlţam visători la steaua/ Singurătăţii*”.

Incipitul, reprezentat de primul vers al textului, are un impact năucitor . E o declaraţie neaşteptată, de o profunzime extraordinară, un strigăt zguduitor care atinge direct sufletul: *„Nu credeam să învăţ a muri vreodată”*.

Înlănţuirea de trei verbe: *„nu credeam*” – modul indicativ, imperfect, aspect negativ-, *să învăţ* – conjunctiv prezent, aspect afirmativ*, a muri* – infinitiv, creează certitudinea că poetul a învăţat să moară. Ceea ce moare însă, din perspectiva filozofiei indiene de care Eminescu a fost atras, este eul trecător, permiţând astfel eului spiritual să se nască şi să devină nemuritor.” *„Ne aflăm în faţa unui scenariu, ce se realizează în text, pe de o parte prin jocul timpurilor verbale şi al modurilor verbale, pe de altă parte prin ipostazele pe care un «eu» generic şi le asumă. Definită printr-un imperfect care poate dura la infinit, asociată chiar semnelor eternităţii („pururi tânăr”), situaţia iniţială a eului e una de plenară identitate cu sine, într-o izolare nefisurată, ca atare sustrasă devenirii şi învăţării morţii”*[1]. „Steaua singurătăţii” este o sublimă metaforă a aspiraţiei spre absolut, spre perfecţiune, căci în această chemare de reconstituire a Unităţii, înţelegem aceeaşi dorinţa de a atinge nemurirea. Imaginea poetului înfăşurat în mantaua iniţiatică a nemuririi este statuară , în ciuda privirii visătoare. Ochii visători ai poetului devin, prin analogie, o oglindă a Cosmosului, acest motiv al privirii revenind în finalul textului într-o construcţie circulară.

Strofa a II-a surprinde suferinţa cauzată de pierderea liniştii interioare,de prăbuşirea idealului, ieşirea din starea contemplativă, creându-se şi antiteza între omul de geniu, guvernat de raţiune şi omul comun, dominat de instincte.Dacă strofa I sugerează starea apolinică, a echilibrului şi a contemplaţiei superioare (iluzia vieţii eterne), strofele următoare reflectă etapa cunoaşterii dionisiace.

[1] Ioana Em. Petrescu, **Eminescu şi mutaţiile poeziei româneşti**, Ed. Viitorul Românesc, Bucureşti, 1998

Primul vers *„Când deodată tu răsăriși în cale-mi”* creează o opoziţie dramatică, starea de visare, de reverie fiind brusc înlăturată de invazia suferinţei. Verbul la perfect simplu”*răsăriși*” şi adverbul *„deodată*” marchează forţa cu care suferinţa cotropeşte sufletul eului liric. Pronumele personal *„tu”*,repetat în două versuri distincte, amplifică această tensiune dramatică şi înţelegem că suferinţa „dureros de dulce” este provocată de iubirea care i-a tulburat fiinţa şi care îl învaţă a muri.

Se remarcă prezenţa epitetului recurent, în lirica eminesciană, *„dulce*”, în construcţia oximoronică *„Suferinţă tu, dureros de dulce*” , dar şi o interesantă asociere între Eros şi Thanatos, moartea însăşi devenind „voluptoasă” (construcţie, de asemenea, oximoronică) prin atracţia tainică a infinitului, aflată intr-o antiteză tipic romantică cu existenţa limitată.

Extinzând sensurile în interpretarea poemului ca o artă poetică, suferinţa „dureros de dulce” este chiar actul creator, căci, aşa cum remarca S. Freud în lucrarea **Scriitorul şi activitatea fantasmatică**, travaliul scriiturii presupune o desprindere şi o pierdere, o rană şi un doliu.

Secvenţa a II-a – strofele a III-a şi a IV-a – construieşte imaginea unei adevărate combustii interioare a eului liric. Perspectiva temporală se modifică, verbele fiind la indicativ prezent şi se inscriu în câmpul semantic al arderii şi al chinului: *„ard*”, *„focul*”, *„mă vaiet*”, *„chinuit*”.

Dubla comparaţia cu cele două personaje mitologice, Nessus şi Hercule, amplifică intensitatea suferinţei şi a focului interior.

Legenda spune că Hercule (Heracles), cel mai important erou mitic grec, după ce îl învinge pe zeul acvatic Aheloos pentru obţinerea Deianeirei, cu care se va căsători, este pedepsit cu exilul pentru această faptă. În drum , centaurul Nessus vrea să o violeze pe Deianeira, Hercule îl ucide, iar Nessus, murind, îi dăruieşte femeii un filtru magic cu care ea şi-ar putea aduce soţul înapoi ,ori de câte ori i-ar fi infidel. Deianeira îmbibă cămaşa lui Hercule cu sângele otrăvit al centaurului, cămaşa se aprinde,iar când Hercule încearcă să-si smulgă de pe trup cămaşa în flăcări, ea se smulge odată cu carnea, pentru că se lipise de corp. Chinuit îngrozitor, eroul îşi construieşte un rug pentru a pune capăt suferinţei, dar chiar în clipa finală, un nor îl ridică în Olimp, printre zei, devenind el însuşi nemuritor. [1]

„Articulată disjunctiv, cele două ipostaze mitologice actualizează de fapt din nou, în spaţiul acestei duble comparaţii, o întreagă dialectică a identităţii şi alterităţii: Nessus, centaurul, este ucis de Hercule, lasă moştenire duşmanului său victorios propria sa moarte- propriul său sânge impregnat în cămaşa care, îmbrăcată de învingător, devine inseparabilă de trupul acestuia ca o piele de foc; sângele centaurului vărsat de erou, devine aşadar parte integrantă – şi ucigătoare – a trupului lui Hercule, a propriei sale fiinţe, condamnată astfel la o agonie perpetuă”[2]

Eminescu recurge la mitologie pentru a creşte forţa de sugestie a imaginii, exprimarea metaforică sugerând faptul că aceea care îi provoacă poetului o suferinţă atât de intensă este o femeie. Ni se oferă astfel dubla cheie de lecturare a textului: pe de o parte actul creator este generator de suferinţă, dar una „dureros de dulce”, pe de altă parte, iubirea este generatoare de suferinţă, dar ea deschide calea spre nemurire. Indiferent de cheia aleasă, cele două personaje, Nessus şi Hercule devin simboluri ale uriaşei suferinţe umane, dezvoltând *motivul sacrificiului*.

---

[1] Victor Kernbach, **Dicţionar de mitologie generală**, Ed*. Albatros*, Bucureşti, 1983

[2] Ioana Em. Petrescu - ibidem

Poetul se declară incapabil să stingă focul acesta devorator: „*Focul meu a-l stinge nu pot cu toate/ Apele mării*”, metafora hiperbolizantă anunţând un dezechilibru al fiinţei. Repetarea adjectivului pronominal posesiv *„meu”*: *„focul meu”, „de-al meu propriu” vis, „pe-al meu propriu rug”*are menirea de a sugera că nimic nu-l mai poate salva din această cumplită combustie. Cele două verbe *„mă vaiet*”, *„mă topesc*” construiesc un geamăt prelung ,născut dintr-o durere fără leac.

Interogaţia din finalul strofei vine ca o ultimă speranţă, însă amplifică drama existenţială: *„Pot să mai re-nviu luminos ca/ Pasărea Phoenix?”*. Se face din nou trimitere la mitologie, de data aceasta la mitologia egipteană, dovedindu-se încă o dată extraordinara deschidere culturală a lui Eminescu. În mitologia egipteană, Phoenix-ul este o pasăre fabuloasă *„care are însuşirea de a arde periodic şi de a se regenera din propria cenuşă”*[1]. Reînvierea din propria cenuşă, asemenea păsării Phoenix, reflectă speranţa dobândirii veşniciei prin cunoaşterea de sine.

Cea **de-a III-a secvenţă**, corespunzând ultimei strofe, se construieşte în jurul a trei verbe la modul imperativ sau conjunctiv cu valoare de imperativ *(„piară”, „vino”, „redă-mă”*), exprimând o rugă de mântuire, de regăsire a Sinelui. Poetul renunţă la formele înşelătoare ale lumii, rămâne surd la „cântecul ei de sirenă” şi, copleşit de tristeţe, nu-şi mai doreşte decât să-şi regăsească echilibrul: *”Ca să pot muri liniştit pe mine/ Mie redă-mă.”*

Dorita stare de linişte, detaşarea, înălţarea spirituală, refacerea echilibrului sunt atributele atitudinii apolinice. Principiul apolinic, opus celui dionisiac, reprezintă atitudinea contemplativă, gândirea senină, întemeiată pe echilibru, armonie şi măsură.

Ultimul vers reprezintă o concluzie, revenindu-se astfel rotund, prin verbul *a muri*, la ideea din incipit: *„să învăţ a muri”*, căci moartea este, potrivit poetului, o ultimă etapă de cunoaştere, o ultimă condiţie a morţii văzută ca împlinire, o hierofanie,o desăvârşire în plan spiritual.

Glosar

- **strofa safică** – denumirea provine de la numele poetei Sappho care a condus o şcoală de poezie în insula grecească Lesbos. Metru al poeziei antice greceşti, endecasilab (vers de 11 silabe) alcătuit din doi trohei şi un dactil cu alţi doi trohei, cezura cade înaintea dactilului. Strofa safică este alcătuită din trei versuri safice şi un adoneu.
- **Adonic/adoneu** – denumirea versului provine din faptul că era folosit la început pentru invocarea lui Adonis, zeul care moare şi renaşte (după unele surse, fiul păsării Phoenix). În versificaţia antică, vers scurt, alcătuit din cinci silabe, grupate în două picioare metrice: un dactil şi un troheu. Versul adonic încheie strofa safică.
- **Apolinic şi dionisiac** (de la numele zeilor Apollo şi Dionysos) – categorii estetice formulate de filozoful german Nietzsche (1844-1900) în lucrarea **Naşterea tragediei din spiritul muzicii**, în legătură cu arta grecească, însă cele două atitudini pot fi aplicate şi la alte creaţii artistice din toate timpurile. Principiul apolinic reprezintă atitudinea contemplativă, gândirea senină, întemeiată pe echilibru, armonie şi măsură, în opoziţie cu principiul dionisiac, principiu dinamic şi de trăire dezlănţuită a forţelor inconştiente, descătuşare a instinctului.

[1] Victor Kernbach, idem

Repere critice:

- Ioana Em. Petrescu – **Modele cosmologice şi viziune poetică**, ediţia a II-a, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2000: *„Refacerea armoniei originare a eului risipit, prin simplul fapt al existenţei, în lumea pe care el e chemat s-o întemeieze, este, asfel, obiectul acestei ode care e, totodată, o elegie a risipirii în timp şi o rugăciune a reîntregirii fiinţei prin moarte.*
  Eroul liric al acestei ode-rugăciune nu mai e nici Napoleon Cezarul, nici Poetul, adică nu mai e o fiinţă cu destin romantic de excepţie; în varianta definitivă, ***Odă*** *nu mai e expresia condiţiei eroului sau geniului, ci expresia pură a condiţiei umane. Şi, poate de aceea, deşi pare o rugăciune de intrare în nefiinţă, ea rămâne, de fapt, o Odă fiinţei, celebrată prin destinul de pasăre Phoenix al existentului."*
- Perpessicius - **Studii eminesciene**, Ed. *Muzeul Literaturii Române,* Bucureşti, 2001: *„**Odă (în metru antic)**, se ştie, este poate cea mai tulburătoare dintre cristalele eroticii eminesciene, atât de impecabil este tiparul horaţian în care l-a mulat (şi întru aceasta Maiorescu avea perfectă dreeptate), atât de dureros geamătul iubirii torturate, atât de omenesc strigătul final, de eliberare."*
- Dumitru Cracostea – **Arta cuvântului la Eminescu**, *Eminesciana*, Junimea, Iaşi, 1980: *„**Odă (în metru antic)** care n-a fost rotunjită definitiv de Eminescu nu s-a născut din sentimentul clipei. Dimpotrivă, izvorăşte din sentimentul celor veşnice, negaţiunea clipei. Dinamismul ei vine din încordarea dintre patima care ar vrea să se permanentizeze, cu suferinţa ei, şi dintre nemurirea nativă la care aspiră să se întoarcă. De aici opoziţia dintre imagini. De o parte „pururi tânăr", înălţând ochii la „steaua singurătăţii", de altă parte, „voluptatea morţii ne-ndurătoare"*.
- Romulus Vulcănescu – **Mitologie romîna**, Ed. *Academia Română,* Bucureşti, 1985: *„Steaua singurătăţii, potrivit etnoastronomiei pelasgo/dacice/valahice, este steaua-logostea/ [...] este o stea purtătoare de noroc, păzind destinul stabilit de urse (ursitoare) fiecărui ins"*.

Prelungiri ale romantismului şi ale clasicismului

2

I. Disocieri teoretice

1. Definiţia conceptului

Clasicismul este un curent literar care apare în Franţa, în secolul al XVII-lea, susţinând următoarele principii estetice: echilibrul, măsura, ordinea (ca trăsături ale operei, dar şi ale individului modelat de ea); primatul raţiunii; îmbinarea utilului cu plăcutul; scopul educativ al artei; rigoarea compoziţiei; puritatea genurilor şi a speciilor.

Romantismul este un curent literar care apare în Franţa, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, ca reacţie împotriva stricteţii regulilor clasicismului. Îi sunt caracteristice următoarele principii estetice: fantezia, subiectivitatea, spontaneitatea ca factori ordonatori ai creaţiei artistice; refuzul oricăror reguli în construirea operei; spiritul reflexiv, pasionat, aspiraţia nemăsurată; încadrarea omului în natură; lărgirea categoriei frumosului, în care se vor include urâtul, macabrul, grotescul; amestecul genurilor şi al speciilor.

Prelungirile clasicismului şi ale romantismului sunt desemnate, în general, prin termenii **neoclasicism** şi **neoromantism** ce desemnează tendinţele de promovare a principiilor estetice caracteristice celor două curente literare, după epoca în care ele au fost active.

2. Reprezentanţi

În literatura română, prelungirile romantismului şi ale clasicismului se înregistrează în ultimul deceniu al secolului al XIX-lea şi în primul deceniu al secolului următor.

Aflată în impas, după moartea lui Mihai Eminescu, poezia noastră e marcată de fenomenul numit epigonism (epigon = urmaş nedemn al unui înaintaş ilustru), ilustrat de o serie de autori copleşiţi de modelul maestrului, precum Al. Vlahuţă .

Soluţia regenerării lirismului românesc vine din partea a doi poeţi ardeleni: George Coşbuc şi Octavian Goga, care promovează arta cu tendinţă şi se dedică plini de râvnă înfăptuirii unei monografii lirice a satului românesc, cu o viziune şi cu un limbaj artistic sensibil diferite de cele ale lui Eminescu.

George Coşbuc (1866-1918) scrie o poezie romantică prin tematică (natura, iubirea, istoria naţională, aspecte sociale), dar clasică prin viziune (echilibru, raţiune) şi prin versificaţie. Este un spirit optimist, senin.

Octavian Goga (1881-1938) este un poet al celor mulţi, care cântă într-o tonalitate gravă, chiar sumbră, durerile unui neam îngenuncheat şi ale unei naturi solidare, îmbătrânite în suferinţă, ca şi omul. Poezia lui Goga cultivă mai ales temele romantice (aspectele sociale, natura, istoria), folosind un limbaj profetic cu accente religioase, marcat de prezenţa a numeroase regionalisme şi arhaisme. Imaginea generală a satului românesc este completată, în spirit clasic, de câteva portrete-efigie: dascălul, dăscăliţa, preotul, lăutarul.

Poezia promovată de Coşbuc şi de Goga va sta la baza direcţiei tradiţionalismului interbelic.

II. Contextualizare/ ilustrare:

DE DEMULT...

de Octavian Goga

Tot mai rar s-aud în noapte clopotele de la strungă...
Patru inşi la popa-n casă ţin azi sfat de vreme lungă.
Într-un sfeşnic ard pe masă două lumânări de ceară,
Plin de grije, peană nouă moaie popa-n călimară:
„Patru juzi din patru sate, de la Murăş mai la vale,
Cu supunere se-nchină astăzi înălţimii-tale,
Luminate împărate! Scriem carte cu-ntristare,
Ne-au luat păşunea domnii, fără lege şi-ntrebare...
Semne-avem, şi-n miezuine le-au fost pus de mult bătrânii,
De pe când în ţara asta numai noi eram stăpânii...
Nu mai sunt acum pe câmpuri, toate le-a sfărmat duşmanul,
Şi pe Ionuţ al Floarii ni l-au prăpădit, sărmanul.
Ne mor vitele-n ogradă şi ni-e jale nouă foarte
Şi,-nălţate împărate, noi n-am vrea să facem moarte!
Dar ne vrem moşia noastră, vrem şi pentru mort dreptate!
Ale înălţimii-tale slugi supuse şi plecate,
Am trimis această carte şi, precum ca să se ştie,
Scris-am eu, popa Istrate, în ziua de Sfânt-Ilie.
Iar noi patru juzi cu toţii nu ştim slova şi scrisoarea,
Punem degetul pe cruce şi-ntărim şi noi plânsoarea.„
. . . .
La fereastră-s zori de ziuă şi pătrund încet în casă,
Juzii, treji de gânduri grele, stau cu coatele pe masă.
O nădejde luminează feţele nemângâiete;
A-ntărit scrisoarea popa: la tot colţul o pecete.
Moş Istrate se ridică şi, cu mâna tremurată,
Pune cartea în năframă, de trei ori împăturată...
Înţolit de drum, jitarul Radu Roată se iveşte,
Vechi căprar din cătănie, ştie carte pe nemţeşte.
El aşază-n sân răvaşul şi sărută mâna popii,
Juzii strâng o dată mâna, le mijesc în gene stropii.
Stau cu popa-n pragul porţii, ochii lor spre drum
se-ndreaptă
Când, cu traista subsuoară şi toiagu-n mâna dreaptă,
În sclipirea dimineţii, care rumeneşte satul,
Radu Roată pleacă-n lume, cu scrisoare la-mpăratul.

Autorul unei opere poetice cu rezonanţă gravă, care exprimă, aproape în totalitate, un destin colectiv nefericit, acela al românilor din Ardeal aflaţi de veacuri sub stăpânire străină, Octavian Goga se individualizează în literatura noastră, ca voce lirică, încă de la debutul său cu volumul *Poezii,* apărut în 1905. Volumele următoare: *Ne cheamă pământul (*1909), *Din umbra zidurilor* (1913), *Cântece fără ţară* (1916) sunt fie nuanţări ale unor teme anterioare pe acelaşi ton şi cu acelaşi limbaj, fie încercări de cuprindere a unor orizonturi noi (oraşul), cu mijloace de expresie primenite de experienţa simbolistă.

Goga reuşeşte să găsească alte resurse ale lirismului decât acelea descoperite şi cultivate de Eminescu, făcând posibil mersul înainte al liricii româneşti, desprinderea de modelul tutelar, strivitor al marelui poet romantic. Privirea lui coboară, de cele mai multe ori, la orizontul satului românesc, absorbind de acolo frumuseţea miraculoasă a naturii aflate în contrast cu dramele oamenilor care o locuiesc, apăsaţi de o istorie nedreaptă. Opoziţia dintre natura paradiziacă, dar al lui Dumnezeu şi omul înstrăinat în propria ţară, rob al unor stăpâni venetici şi cruzi, alcătuieşte substanţa celor mai multe poezii ale sale.

De demult aparţine volumului *Ne cheamă pământul* şi ilustrează interferenţa romantismului cu clasicismul, în coordonate noi, caracteristice autorului posteminescian. Opera este o **elegie** cu **temă** socială, surprinzând dorinţa de dreptate a românilor din Ardealul aflat, la începutul secolului al XX-lea sub dominaţie austro-ungară.

Tema asupririi sociale şi naţionale se dezvoltă cu ajutorul câtorva **motive** cu tentă romantică: noaptea (timp al reflecţiei şi al unui *„sfat de vreme lungă”*), lumânarea, tristeţea, umbrele trecutului (însemne vechi ale stăpânirii pământurilor, oameni care s-au stins), mesianismul (încrederea într-un timp al izbăvirii săvârşite de un Mesia).

Titlul este alcătuit dintr-o prepoziţie şi un adverb, urmate de puncte de suspensie. Această construcţie dobândeşte semnificaţia unui suspin fără alinare, continuu, atemporal. Dintr-o îndepărtată vreme, aproape imposibil de precizat, oamenii locurilor îşi plâng soarta, dar nu încetează să creadă într-o vreme mai dreaptă. În acelaşi timp, titlul impune ideea de evocare.

Viziunea despre lume este îndatorată sentimentului naţional. Folosindu-se de formula **lirismului obiectiv**, poetul evită confesiunea, dar, prin intermediul personajelor construite, exprimă suferinţe şi idealuri care sunt deopotrivă ale neamului şi ale sale, în calitate de conştiinţă şi de voce a colectivităţii. *„Lumea”* este Ardealul înrobit şi acesta este privit ca un spaţiu întunecat (*„noapte”, „lumânări”, „mort”*) care se desface încet către lumină (*„în sclipirea dimineţii, care rumeneşte satul”*). Câmpul lexical al suferinţei, cultivat statornic de către poet, învederează un destin nemilos (*„întristare”, „jale”, „gânduri”, „stropii”*). Alţi câţiva termeni, aparţinând câmpului lexical al drumului (*„pragul”, „porţii”, „scrisoare”*) realizează o contrapondere, sugerând speranţa, nevoia de libertate.

Simbolic, misiunea scrisorii aşternute de preot pe hârtia împăturită cu grijă şi încredinţată jitarului care *„pleacă-n lume”, „la-mpăratul”*, este asumată de opera poetului. Astfel, creaţia artistică primeşte, ca şi în cazul lui Arghezi, un rol justiţiar. Ea denunţă strâmbătatea lumii şi a întocmirilor acesteia, devine un act acuzator: *„Ne-au luat păşunea domnii, fără lege şi-ntrebare”*. Într-una din mărturisirile sale literare, O. Goga întăreşte ideea rolului de document al poeziei: *„Bătrânii ne-au lăsat alcătuirile lor, care poate s-au dărăpănat, ne-au lăsat moşiile lor care poate s-au înstrăinat, dar ne-au lăsat* ***sufletul*** *lor, care trăieşte prin noi înşine şi cere cuvânt”.*

Din punct de vedere **compoziţional**, textul este alcătuit din 17 distihuri ce compun patru **secvenţe lirice** inegale. **Prima**, constituită din cele patru versuri iniţiale, are rolul de a construi un cadru: *„în noapte”, „patru inşi la popa-n casă”* se strâng la sfat şi chibzuiesc o plângere către împărat. **A doua**, cuprinzând versurile 6-20, este însăşi *„scrisoarea”* ieşită din nemulţumirile lor, ca reprezentanţi ai obştii. În această parte a textului, persoana a treia, utilizată în scena-cadru, este înlocuită cu persoana întâi plural, ca formă gramaticală înglobatoare şi cu persoana a doua singular, ca expresie

a monologului adresat. Dacă secvenţa primă are caracter obiectiv, a doua lasă loc manifestării subiectivităţii, dar nu celei individuale, preotul şi juzii încercând să cuprindă în cuvinte toată suferinţa şi jalea poporului lor oprimat. Epistola, ca element de factură **clasică**, integrează forme solemne ale vorbirii de tip popular (*„Luminate împărate!", „Înălţimii-tale"*), adică romantică, în esenţa ei.

Secvenţa a treia (versurile 21-24) marchează reîntoarcerea la cadrul iniţial, în care, treptat, lumina, atât exterioară (*„La fereastră-s zori de ziuă"*), cât şi lăuntrică (*„O nădejde luminează feţele nemângâiete"*) se înstăpâneşte. Întunericul se converteşte într-o firavă speranţă de mântuire.

Ultima parte prezintă începutul drumului în lume al scrisorii încredinţate jitarului care *„ştie carte pe nemţeşte"* şi va trebui să o poarte cu grijă şi cu dragoste printre străini, până la înaltul ei destinatar.

Incipitul introduce lectorul într-o atmosferă semiobscură (*„Într-un sfeşnic ard pe masă două lumânări de ceară"*) ce aminteşte de tehnica lui Rembrandt. În spaţiul liniştit al casei preotului, se ghicesc chipurile îngândurate ale celor strânşi la sfat. Portretele lor, neconturate fizic, se împlinesc prin detaliile psihologice surprinse de-a lungul întregii poezii. Sunt oameni maturi şi chibzuiţi, responsabili de soarta comunităţii, de prezentul, dar, mai ales, de viitorul ei.

Scrisoarea devine **simbolul central** al operei. Ea ilustrează legătura oamenilor cu spaţiul, cu istoria, cu viii şi cu morţii acelor locuri. Importanţa ei determină reacţiile celor care o zămislesc şi o înmânează unui *„vechi căprar în cătănie"*, bun cunoscător al rânduielilor de dincolo de zarea satului.

În **imaginarul poetic**, epistola către împărat devine un obiect de preţ, dovadă ceremonialul scrierii ei (ce durează întreaga noapte, ca o veghe sfântă), al împăturirii *„de trei ori"* (cifră magică), al primirii ei cu evlavie *(„El aşază-n sân răvaşul şi sărută mâna popii")*, al petrecerii la poartă *(„Stau cu popa-n pragul porţii, ochii lor spre drum se-ndreaptă"*; *„le mijesc în gene stropii"*).

Ea este un document de viaţă pângărită de *„domnii fără lege"*. În cuprinsul său sunt înşiruite toate nedreptăţile *„de pe când în ţara asta numai noi eram stăpâni"*, până la ultimele suferinţe: *„Ne mor vitele-n ogradă"*.

Un alt simbol important, în text, este focul. *„Răvaşul"* este conceput la pâlpâirea lumânărilor şi trimis *„în lume", „În sclipirea dimineţii, care rumeneşte satul"*. Opoziţiile: noapte/zi, licărire/lumină incendiară susţin ideea mesianică, de factură **romantică**, a operei. Textul se încheie cu această sugestivă imagine vizuală, ca o prefigurare a împlinirii dreptăţii mult râvnite. *„Ziua de Sfânt-Ilie"*, când se scrie *„plânsoarea"* are o puternică rezonanţă afectivă. Prorocul Ilie, în carul său de foc, este vestitorul dreptăţii şi făcător de minuni.

Numele proprii folosite de poet (Ionuţ al Floarei, popa Istrate, Radu Roată, moş Istrate) relevă cufundarea în istoria particulară a neamului său (aspect romantic), dar nu elimină valoarea generală a aspiraţiilor înfăţişate (latură clasică).

Chiar şi sentimentele şi atitudinile juzilor şi ale preotului, dezvăluite în scrisoare, ilustrează interferenţa clasicismului (chibzuinţă, echilibru: *„Ale înălţimii-tale slugi supuse şi plecate"*) cu romantismul (ardoare, revoltă, *„...vrem şi pentru mort dreptate!"*).

Figura preotului, emblematică în întreaga creaţie lirică a lui Octavian Goga, ţine de clasicismul viziunii poetului care distinge în această personalitate de *„apostol"* al satului ardelenesc un îndrumător de conştiinţe, o făptură înţeleaptă şi responsabilă

(*„Au trimis această carte şi, precum ca să se ştie, / Scris-am eu, popa Istrate, în ziua de Sfânt-Ilie”*), identificată cu întreaga obşte şi cu nădejdile ei.

Caracteristici ale limbajului poetic

Limbajul poetic este adecvat temei tratate şi tonalităţii grave a sentimentelor exprimate. Elementele de limbă populară (*„sărmanul”*, *„au prăpădit”*, *„popa”*) se îmbină cu cele regionale (*„jitar”*) şi arhaice (*„pecete”, „căprar”, „cătănie”, „juzi”*), cu termenii bisericeşti (*„cruce”*). Aceste registre stilistice coexistă armonios, conferind exprimării o solemnitate liturgică.

Simplitatea şi sobrietatea stilului definesc un discurs poetic în care emoţia este reţinută cu greu. Punctele de suspensie şi construcţiile exclamative sunt semnul unor mari frământări sufleteşti ţinute mult timp în tainiţele sufletului şi gata să izbucnească (*„Ne-au luat păşunea domnii, fără lege şi-ntrebare...”*; *„Dar ne vrem moşia noastră, vrem şi pentru mort dreptate!”*).

Folosirea cu precădere a timpului prezent uneşte toate cele patru secvenţe poetice, sugerând, pe de o parte, vitregia necurmată a istoriei ardelenilor şi, pe de altă parte, puterea oamenilor şi a naturii solidare de a rezista tuturor vrăjmăşiilor sorţii şi a întâmpina viitorul cu nădejde (imaginea plasată în finalul textului este cea a răsăritului).

Dominată de un puternic sentiment patriotic, poezia ***De demult...*** prezintă o scenă dramatică de istorie naţională, într-o combinaţie inedită de liric şi epic, de elemente romantice şi clasice. Titu Maiorescu, adeptul primatului esteticului şi al gratuităţii actului artistic se vedea nevoit să recunoască în poezia angajată social, a lui O. Goga, dovezi ale marii arte, observate *„în aducerea şi descrierea unor figuri obişnuite din viaţa poporului care însă câştigă deodată pe lângă valoarea şi menirea lor normală o însemnătate, am putea zice o iluminare şi o strălucire extraordinară”.*

Repere critice

- G. Călinescu, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent***, Ed. Minerva, Bucureşti, 1986: *„În poezia lui Goga dăm de structura poeziei lui Eminescu, astfel acoperită încât abia se bagă de seamă. Goga a intuit mai bine decât oricare geniul poetului **Doinei** şi a ştiut să-l continue cu materie nouă. Şi Eminescu şi Goga cântă un inefabil de origine metafizică, o jale nemotivată, de popor străvechi, îmbătrânit în experienţa crudă a vieţii, ajuns la bocetul ritual, transmis fără explicarea sensului. De aceea poezia lui Goga este greu de comentat, fiind cu mult deasupra goalelor cuvinte, de un farmec tot atât de straniu şi zguduitor.”*
- G. Călinescu, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent:*** *„Fără îndoială că «pătimirea» nu-i decât robirea subt unguri, iar mântuirea, unitatea politică a neamului. Poetul se ridică totuşi cu mult deasupra simplei compoziţii conspirative. Ca la lectura blestemelor şi profeţiilor din Biblie, oricine se simte cutremurat de vestirea unor bucurii şi răzbunări fără nume.”*
- V. Fanache, ***Eseuri despre vârstele poeziei***, Ed. Minerva, Bucureşti, 1982: *„Dorurile, atmosfera cernită, tonalitatea de bocet, cu un cuvânt «pătimirea» aproape ireală degajată de o bună parte a poeziei lui Goga, proiectează o vârstă tragică a lumii, am zice vârsta nenorocului, care însă nu se confundă cu sfârşitul.”*

Poezia simbolistă

3

I. Disocieri teoretice

1. Definirea conceptului

Conform DEX, termenul **simbolism** (din fr. *symbolisme*) înseamnă: 1. Sistem de simboluri, reprezentare prin simboluri • *spec*. Totalitate a simbolurilor proprii unei religii, reprezentare a dogmelor, a preceptelor religioase prin simboluri. 2. Curent pragmatic în literatura şi arta universală, constituit la sfârşitul secolului XIX, potrivit căruia valoarea fiecărui obiect şi fenomen din lumea înconjurătoare poate fi exprimată şi descifrată cu ajutorul simbolurilor; mod de exprimare, de manifestare propriu acestui curent. • Simbolism fonetic = capacitatea structurii fonetice a unui cuvânt sau a unui grup de sunete de a sugera sau de a întări noţiunea pe care o desemnează sau o anumită atitudine faţă de ea; legătură dintre un sunet sau un grup de sunete şi o anumită idee.

Simbolismul este un curent literar manifestat ca reacţie împotriva romantismului, la care condamnă retorismul şi verbalismul, caracterul explicativ al versurilor; împotriva naturalismului, refuzând ancorarea programatică în realitatea brutală; împotriva parnasianismului, acuzat de susţinerea unei poezii lipsite de fiorul trăirii.

Diacronia doctrinei literare

Simbolismul ia naştere la sfârşitul secolului al XIX-lea, în Franţa şi în Belgia, apoi se răspândeşte în întreaga Europă şi chiar pe continentul american, unde îl are ca reprezentant de seamă pe Edgar Allan Poe. Este o formulă estetică activă până în preajma Primului Război Mondial. Manifestul său este reprezentat de articolul *Le symbolisme* publicat de poetul francez Jean Moréas, în 1886.

Principii estetice: folosirea simbolurilor; exprimarea unor stări de spirit, vagi, a unor emoţii fluide; muzicalitatea, obţinută prin diverse procedee: refren, poezie cu formă fixă, titluri preluate din sfera muzicii (ex.: *„cântec", „romanţă", „cantilenă"*), folosirea, ca motive poetice, a unor instrumente muzicale (ex.: pian, vioară, mandolină, harpă, trâmbiţă etc.); cultivarea sugestiei, forţa unui poem stând în capacitatea lui de a vrăji şi nu de a numi; principiul corespondenţelor (legături tainice între om şi natură, microcosmos şi macrocosmos, culori şi sunete, sunete şi sentimente etc.).

Teme: spaţiul citadin, tărâmurile îndepărtate, exotice; paradisurile artificiale (alcoolul, opiul); iubirea; natura; trecerea timpului; condiţia artistului etc.

Motive: singurătatea, melancolia, nevroza, spleenul (plictiseală, insatisfacţie, abandon), mahalaua, parcul desfrunzit, metalele şi pietrele preţioase, ploaia, marea, corabia, boala, havuzul (fântână arteziană cu bazin), cromatica.

Procedee: - sinestezia – imagine artistică ce se adresează mai multor simţuri deodată (ex: *„pictură parfumată cu vibrări de violet"* – G. Bacovia).

- metaforele cu valoare de simbol (ex: plumbul, ploaia etc.).

Din simbolism se desprinde, ca variantă, **instrumentalismul** lansat de belgianul René Ghil. Această direcţie vizează supremaţia muzicii în vers, obţinută cu ajutorul sunetelor care se comportă în cuvânt precum instrumentele într-o orchestră.

Reprezentanţi în literatura universală: Stephane Malarmé (susţinătorul poeziei ermetice, enigmatice), Arthur Rimbaud (stabileşte *culoarea vocalelor*) Paul Verlaine (emite ideea că poezia trebuie să fie muzică, înainte de toate); Gustave Kahn (adeptul versului liber); Rollinat (viziune macabră, morbidă) etc.

Reprezentanţi în literatura română: Alexandru Macedonski – teoreticianul curentului care publica, în revista sa *Literatorul*, articolul *Poezia viitorului*, în 1892, unde fixa principiile noii orientări lirice: *„Rolul de căpetenie în poezia modernă îl are poezia simbolistă complicată de instrumentalism...”*; *„Simbolismul [...] este numele modului de a se exprima prin imagini spre a da naştere, cu ajutorul lor, ideii”*; *„Poezia viitorului nu va fi decât muzică şi imagine...”*. Macedonski este autorul unor experimente instrumentaliste (*În arcane de pădure, Ecourile nopţii, Înmormântarea şi toate sunetele clopotului*) dar şi al unor poezii rafinate şi muzicale precum *Rondelurile rozelor*. Prin ciclul *Nopţilor* el face trecerea de la romantism la simbolism.

Alţi reprezentanţi din literatura română: Dimitrie Anghel, Ştefan Petică, Iuliu Cezar Săvescu, Dumitru Iacobescu, Ion Minulescu etc.

Cel mai important autor simbolist român este **George Bacovia**, care debutează în 1916, cu volumul *Plumb*. Celelalte volume ale sale sunt: *Scântei galbene* (1926); *Cu voi* (1930); *Comedii în fond* (1936); *Stanţe burgheze* (1946). Ceea ce îl leagă de simbolism sunt teme precum: oraşul de provincie, iubirea, natura, condiţia artistului, moartea sau motive ca: spleenul, nevroza, cromatica obsesivă, tristeţea, monotonia etc. Accentele grave, tragice ale viziunii sale despre lume îl apropie de expresionism.

T. Vianu distinge în lirica bacoviană două etape, două tendinţe care uneori se întrepătrund.

Prima se caracterizează prin *„generalizarea unei singure impresii”*, prin *„configuraţii decorative, stilizate, cu o largă întrebuinţare a refrenului”* (ex: poeziile *Plumb, Lacustră, Decor* etc.), printr-un lexic neologic.

A doua *„tinde către o individualizare a impresiilor”*, căci *„poetul doreşte să noteze senzaţia sa nemijlocită, ingenuă şi dureroasă”*. Vocabularul devine *„mai familiar”*, primeşte *„împerecheri de cuvinte ale vorbirii curente”.* (ex: *„Cuptor”, „Nocturnă”, „Nervi de toamnă”*), *„ca un mijloc de a sugera cititorului lipsa de artificiu în exprimarea emoţiei directe”.* Uneori versul ia forma unei *„înseilări de gânduri”, „produsul unei dezorganizări logice a gândirii”* (ex: *Requiem*). Bacovia face translaţia poeziei româneşti către zările modernismului.

II. Contextualizare/ ilustrare:

PLUMB

de George Bacovia

Dormeau adânc sicriele de plumb,
Şi flori de plumb şi funerar vestmânt –
Stam singur în cavou... şi era vânt...
Şi scârţâiau coroanele de plumb.

Dormea întors amorul meu de plumb
Pe flori de plumb... şi-am început să-l strig –
Stam singur lângă mort... şi era frig...
Şi-i atârnau aripile de plumb.

Poezia ***Plumb*** deschide volumul cu acelaşi titlu, apărut în 1916. Poziţia ei privilegiată în cadrul acestei cărţi a debutului bacovian îi relevă importanţa de **text programatic**, cheie de interpretare a unui univers liric monocord, singular în întreaga literatură română.

Textul este o **confesiune elegiacă** pe **tema** neputinţei înfruntării destinului şi a inadaptării artistului care, în calitate de fiinţă superioară, hipersensibilă, deci vulnerabilă, nu-şi găseşte locul în lumea pustie şi rece ca un cavou.

Este învederat faptul că orice creator, indiferent de epocă, îşi simte, într-un anumit moment, harul ca pe o povară, ca pe o condamnare la singurătate şi nefericire. Dar Bacovia proiectează această trăire la dimensiuni infernale, demonstrând, cu mijloace lirice, ceea ce contemporanii îi reproşau lui Cioran ca minciună: că se poate trăi, constant, pe culmile disperării.

Câteva **motive** cu valoare de simbol sprijină conturarea unei **viziuni despre lume**, unice prin tragismul său: plumbul, cavoul, vântul, somnul, frigul, singurătatea. Toate acestea alcătuiesc un unic câmp semantic, al morţii atotcuprinzătoare care înghite lent, răbdător, fiinţe (*„mort”*), obiecte (*„sicriele de plumb”*), sentimente (*„amorul meu”*). Lumea nu este decât un spaţiu închis în care se prăbuşesc, de-a valma, cu sunet sec, de plumb, *„sicrie”, „flori”, „coroane”, „amor”, „aripi”*; adică, în transpunere metaforică, ceea ce este deja închistat, neviabil dar şi alcătuiri pure, pline de sevă, sentimente sublime, aspiraţii, elanuri. Poetul este o făptură captivă mediului (*„Stam singur în cavou”*) sau propriei voinţe, aflată în postura de contemplator al acestui spectacol macabru: mineralizarea viului.

Verbele la imperfect fac ca discursul liric să capete aspectul fluid al unei viziuni halucinante, în care coşmarul se instalează tiranic. În acest univers terifiant, poetul este parcă ultimul supravieţuitor, un trubadur al extincţiei universale. Ce rămâne din iminenta metamorfozare în plumb a toate câte există este doar poezia.

Titlul este redus la un substantiv nearticulat, ceea ce îl face potrivit pentru determinări: *„sicriu **de plumb**”, „flori **de plumb**”* etc. şi îi acordă rolul de cuvânt-sentinţă. El prefigurează o confesiune poetică şi o încheie, fiind plasat şi în finalul ultimului vers. Se creează astfel o circularitate dramatică a discursului poetic, ce exprimă redundant sentimentul de cădere sub o greutate strivitoare.

Plumbul este un metal cenuşiu, asociat cu stări negative precum tristeţe, nevroză, oboseală, apăsare. Metaforic, el sugerează o existenţă ternă, fără orizont, trăită fără speranţă dar şi fără convulsii.

Poetul îşi mărturisea consonanţa lăuntrică deplină cu plumbul şi cu asocierile lui cromatice: *„În plumb văd culoarea galbenă. Compuşii lui dau precipitat galben. Temperamentului meu îi convine această culoare [...]. Plumbul ars e galben. Sufletul ars e galben”.*

Titlul exprimă o viziune individuală despre destinul uman, în general şi despre soarta artistului, în special. Utilizarea formelor pronominale (adjectivul pronominal posesiv *„meu”*) şi verbale (*„am început”, „să strig”, „stam”*) de persoana întâi încadrează opera în categoria **lirismului subiectiv**. Un sine alienat este surprins în relaţiile sale cu o lume căreia nu i-a reuşit operaţia alchimistă de transformare a plumbului în aur şi se vede acum invadată de această materie grea.

Unicul element pronominal ilustrativ pentru persoana întâi este un indiciu al posesiei: *„amorul meu”*. Dar *„amorul”* se dovedeşte *„mort”* şi atunci posesia eului se exercită dramatic şi iluzoriu doar asupra neantului. Textul poetic este o mărturisire cutremurătoare în simplitatea ei despre inconsistenţa vieţii, a iubirii şi a idealurilor.

Din punct de vedere **compoziţional**, poezia este organizată în două catrene realizate într-o riguroasă **simetrie**, ceea ce, în viziunea lui Tudor Vianu, este caracteristic unei prime etape din creaţia bacoviană. Organizarea în replică fidelă a celei de-a doua strofe faţă de prima este vizibilă nu numai la nivelul construcţiei sintactice (*„Dormeau adânc sicriele de plumb...”/ „Dormea întors amorul meu de plumb...”*) dar şi în distribuţia cuvintelor la final de vers, pentru obţinerea rimei (versurile 1 şi 4 din ambele strofe se încheie cu termenul *„plumb”*) sau în utilizarea semnelor de punctuaţie (versul 2 este separat printr-o linie de pauză, versul 3 este întrerupt şi apoi urmat de puncte de suspensie). Obsesia detaliului de construcţie nu dovedeşte un efort extrem de cizelare a textului poetic, ci este semnul unei mecanici interioare, al unui automatism al vorbirii care îşi are originea într-o stereotipie existenţială. **Tiparul expresiei**, **repetiţia** sunt procedeele fundamentale ale liricii poetului din această dintâi perioadă, deoarece impresia poetică se creează prin revenire şi accentuare, nu prin diversificare. De altfel *„... ceea ce-l singularizează pe Bacovia între poeţii români nu este sărăcia, ci austeritatea mijloacelor; o austeritate autoimpusă, care a dus la detaşarea, dintr-un cor numeros, a unei voci lirice inconfundabile”*[1].

Cele două strofe evidenţiază două planuri ale înregistrării realităţii: unul exterior, constituit dintr-un număr redus de elemente: cavoul, sicriele, coroanele şi unul interior, reprezentat de sentimentul singurătăţii şi de cel al iubirii pierdute.

Laitmotivul *„Stam singur”* pune în relaţie tabloul sumbru al cimitirului cu cel sufletesc. Verbul *„stam”* trimite la ideea de nemişcare şi implicit de contemplaţie, de cuprindere cu privirea a unui spaţiu înconjurător; adjectivul *„singur”* comunică un act de reflecţie, de autoconsiderare. Omul care înregistrează pustiul din jurul său se cufundă apoi în golul din sine.

Întreaga construcţie poetică stă sub semnul unei **maxime concentrări**; expresia suferinţei de a exista într-un cadru copleşit de semnele morţii exterioare şi interioare devine astfel memorabilă.

Imaginarul poetic

Ilustrând o excepţională capacitate de vizualizare, cu ajutorul unui lexic restrâns, textul poetic se deschide cu imaginea sicrielor de plumb, prăbuşite într-un somn adânc. **Incipitul** se păstrează în limitele logicii realului până la cezură (*„dormeau adânc”*) şi trece în logica poetică (*„la modul sublim nelogică”*, după cum observa şi poetul Alexandru Macedonski) în a doua parte a primului vers: *„Dormeau adânc sicriele de plumb”*. Incipitului îi este conferită sarcina de a introduce lectorul într-un univers straniu, răsturnat, în care obiectele capătă proprietăţi umane şi se substituie omului, aşa cum se observă chiar din **strofa întâi**.

Stările nefireşti ale lucrurilor – sicriele se odihnesc, florile au consistenţa plumbului – sunt semnalate de o conştiinţă-martor care le înregistrează în acest fel, printr-o deplasare a privirii din afară (*„funerar vestmânt”*) spre înăuntru (*„singur”*) şi iarăşi în afară (*„coroanele”*).

[1] Mircea Scarlat, *Istoria poeziei româneşti*, vol. II, Ed. Minerva, Bucureşti, 1984.

Dar, cum sicriele, ca şi florile și coroanele sunt *„de plumb”*, se poate deduce că percepţia asupra realităţii este fundamental alterată. **Opoziţia** afară/înăuntru se dovedeşte falsă. Bacovia populează spaţiul cu fantasmele sale cărora le dă o materialitate grea. Chiar versul autoreferenţial *„Stam singur în cavou”* pretinde o recitire şi, implicit, o reînvestire semantică.

În fapt, ca în orice creaţie simbolistă, poetul operează cu simboluri. Întreaga înveşmântare în gri-negru a naturii/lumii, ca şi abandonul de sine într-un cavou necesită un alt cifru de lectură: *„semantismul limbii naturale e treptat destrămat şi textul primeşte o semnificanţă proprie, poetică, independentă de sensurile parţiale şi care devine din ce în ce mai evidentă...”*[1]. Plumbul, somnul, vântul sunt **simboluri** ale degradării, ale minusului vital, ale vitregiei unui univers în care nimic nu trăieşte cu adevărat. A vieţui într-un cavou rămâne o reprezentare legată, în lirica românească, de numele lui Bacovia. Spaţiul strâmt, mortuar este echivalentul transfigurat al tuturor limitărilor, al condiţionărilor în faţa cărora artistul se simte obosit, singur şi nefericit. **Sugestia** insinuează trăirile apăsătoare ale eului liric, **corespondenţele** inerente între micro- şi macrounivers. Vântul este expresia exterioară a dizarmoniei lăuntrice, la fel ca şi scârţâitul coroanelor de plumb. **Muzicalitatea** gravă a versurilor încorporează plânsul unui *„suflet ars”*, deznădăjduit. Fiecare dintre termenii plasaţi în rima primului catren poartă o mare greutate consonantică: *„plumb”/ „vestmânt”/ „vânt”/ „plumb”*, aspect care sugerează o închidere irevocabilă de orizont. Sonoritatea sumbră a acestor vocabule favorizează receptarea mesajului poetic şi pe cale auditivă. Şi vizual şi sonor textul bacovian răspândeşte semnale ale tragismului existenţial, ceea ce îl împinge mai departe de estetica simbolistă a melancoliei uşoare şi cantabile, spre zarea expresionismului.

Strofa a doua este un ecou sfâşietor al celei dintâi, o prelungire a paradigmei impuse iniţial, cu modificarea câtorva constituenţi. Sicrielor cufundate în somn le ia locul *„amorul meu de plumb”*, imaginea cavoului este substituită de aceea a mortului, vântul vrăjmaş este înlocuit cu senzaţia generată – frigul, iar *„aripile de plumb”* acoperă imaginea *„coroanelor de plumb”.*

În cazul acestei ultime **secvenţe poetice**, codul simbolic al lecturii este deja fixat. Ruptura logică dintre părţile versului: *„Dormea întors”* şi *„amorul meu de plumb”* reia schema construcţiei din incipit, adâncind confesiunea lirică. Prima strofă este o situare – ireală – într-un cadru, cea finală este o ancorare, ce depăşeşte *„semnul mimetic”* (N. Manolescu), în stratul afectiv. **Ambiguitatea** textului poetic sporeşte prin întrebuinţarea epitetului *„întors”* şi a metaforei *„aripile de plumb”*. La simbolişti, dragostea apare ca desăvârşire neatinsă, ca emoţie muzicală, melancolică. Bacovia, care nu este un poet al iubirii, evocă sentimentul ca pe un înger de plumb – sacralitate decăzută (*„întors”*), imaterialitate prăbuşită fatal din înalt, în spaţiul mundan amorf (*„aripile de plumb”*).

Epitetul *„întors”* asociat verbului *„dormea”* şi corelat cu substantivul *„mort”* poate sugera şi o iubire pierdută, iar sintagma *„aripile de plumb”* – chiar incapacitatea de a iubi şi de a visa. Criticul Nicolae Balotă observă că *„insul bacovian”*, de obicei abulic, nu săvârşeşte niciodată un gest ca expresie a unei intenţii precise, a unui scop urmărit cu voinţă şi cu luciditate, ci lui doar *„i se întâmplă ceva”*, ca prezenţă pasivă, dezorientată. Din această perspectivă, emistihul *„... şi-am început să-l strig”* îşi dezvăluie trista semnificaţie. Îndrăgostitul nu are fervoarea argheziană, nu este un luptător, ci un resemnat. Acţiunea abia înfiripată (*„am început”*) nu are o continuare, se stinge la fel de repede pe cât a început. Zgomotul vocii umane se pierde în neant.

[1] N. Manolescu, *Despre poezie*, Ed. Aula, Braşov, 2002.

Caracteristici ale limbajului poetic

La **nivel stilistic**, poezia ***Plumb*** se caracterizează prin **simplitate** şi **expresivitate**. Simplitatea este obţinută prin folosirea în număr mare a termenilor din vocabularul fundamental (*„dormeau”, „sicrie”, „flori”, „stam”, „singur”, „vânt”* etc.) dar şi prin economia mijloacelor de expresie ce conduce la frecvente **repetiţii** şi la **elipsă** (absenţa verbului-predicat din versul al doilea: *„Şi flori de plumb şi funerar vestmânt”*). Repetiţia pune în mişcare **simbolurile** cu puterea lor evocatoare, capabile să instituie un alt referent al textului poetic decât cel aparent. Poezia nu descrie o experienţă macabră într-un cimitir, ci este un strigăt cutremurător, repede înăbuşit, al unei conştiinţe care asimilează lumea unui cimitir. Reluarea simbolului central, plumbul (termenul apare în poezie de şase ori), dă **imaginilor** vizuale valoare de obsesie.

Dar expresivitatea îşi află, în această operă bacoviană, mai multe surse. La **nivel fonetic**, se remarcă frecvenţa consoanelor ocluzive surde (*„p”, „b”*) şi sonore (*„t”, „d”*), a consoanelor lichide (*„l”, „r”*) şi a celor constrictive: *„s”, „ş”, „f”, „v”* precum şi prezenţa, într-o măsură semnificativă, a vocalelor închise: „u”, „i”, „î”. Stratul sonor al poeziei este unul grav, de cântec trist pe care poetul îl motiva, într-un interviu, astfel: *„Scriu precum vorbesc cu cineva, pentru că îmi place această îndeletnicire. Trăind izolat, neputând comunica prea mult cu oamenii, stau de vorbă adesea cu mine însumi, fac muzică şi, când găsesc ceva interesant, iau note pentru a mi le reciti mai târziu. Nu-i vina mea dacă aceste simple notiţe sunt în formă de versuri şi câteodată par vaiete”.*

Rimele masculine, cu accentul pe ultima silabă a cuvântului aflat la sfârşit de vers, aduc o greutate suplimentară în respiraţia versului. Ritmul predominant iambic şi măsura de zece silabe susţin gravitatea rostirii.

Numărul mare de substantive devine o caracteristică majoră, la **nivel morfologic**. Ca orice autentic poet modernist, Bacovia are capacitatea de a determina vizualizarea morbidului tablou închipuit şi, în această privinţă, substantivele concrete: *„sicriu”, „flori”, „cavou”, „plumb”* capătă un rol esenţial, potenţat şi de construcţia nominală cu rol de calificare, *„de plumb”*, ce ţine loc de adjectiv. Verbele, în majoritate la timpul imperfect, creează impresia de durată suspendată, de timp încremenit în coşmar, cu atât mai mult cu cât ele sunt statice şi se reiau, în poziţii simetrice, în cele două strofe: *„dormeau”/„dormea”*; *„stam”/„stam”* etc. Singurele verbe care exprimă acţiuni sunt: *„am început”* (verb incoativ) şi *„să strig”*, primul reducând intensitatea actului desemnat prin cel din urmă, până la a-l face derizoriu. Paradoxal, verbul fiinţării nu este pus în legătură cu omul, ci cu manifestările naturii (*„**era** vânt”/„**era** frig”*), situaţie în care este folosit impersonal. Omului îi este asociată nu o acţiune, ci o unică stare (*„stam”*), aceea de abandon.

Din punct de vedere **sintactic**, se reţine **paralelismul**, procedeu dominant de structurare a textului poetic, prin care catrenul final reia, nuanţând, atmosfera şi sentimentele emanate de prima strofă.

Tiparul sintactic al frazelor reflectă preferinţa pentru coordonarea copulativă prin conjuncţia *„şi”*, ceea ce lasă impresia unei aglomerări strivitoare a impresiilor. Propoziţiile sunt toate dezvoltate, afirmative şi nonadresate, ca un semn al acceptării destinului, al primatului unei stări de înfricoşare, fără ieşire.

Deşi topica pune în evidenţă verbele-predicat, cu care se deschid versurile 1, 3 şi 4, tabloul este încremenit. Singura mişcare se înregistrează la nivelul naturii stihiale (*„era vânt”*), de sfârşit de lume.

Poezia ***Plumb*** este o creaţie în care stările vagi şi emoţiile fluide, muzicale ale simbolismului capătă coloratura tragică a viziunii expresioniste.

SONET

de George Bacovia

E-o noapte udă, grea, te-neci afară.
Prin ceaţă – obosite, roşii, fără zare –
Ard, afumate, triste felinare
Ca într-o crâşmă umedă, murdară.

Prin măhălăli mai neagră noaptea pare,
Şivoaie-n case triste inundară,
Ş-auzi tuşind – o tusă-n sec, amară –
Prin ziduri vechi ce stau în dărâmare.

Ca Edgar Poe mă reîntorc spre casă
Ori ca Verlaine topit de băutură –
Şi-n noaptea asta de nimic nu-mi pasă.

Apoi, cu paşi de-o nostimă măsură,
Prin întuneric bâjbâiesc prin casă,
Şi cad, recad, şi nu mai tac din gură.

Poezia ***Sonet*** este inclusă în volumul *Plumb*, apărut în 1916, care impune, prin toate piesele sale, o viziune unică în literatura română, denumită cu termenul *„bacovianism”*. Viaţa provinciei româneşti, tristă şi banală, este o realitate a începutului de secol XX pe care însă poetul, resimţind-o atât de dramatic, o supradimensionează în ceea ce are ea mai urât şi mai tern.

Sonet abordează **tema** creatorului inadaptat, făcând loc şi reprezentării artistice a oraşului de provincie, cuprins *„între cimitir şi abator, cu căsuţele scufundate în noroaie eterne, cu grădina publică răvăşită...”*, cu *„un peisagiu de mahala”* (E. Lovinescu). În fapt, cea de-a doua temă este suportul celei dintâi, justificând-o. Simboliştii aleg, ca decor pentru stările lor sufleteşti nedefinite, *„oraşul tentacular”*, natura transformată de civilizaţie, ordonată în parcuri şi grădini, dar străină şi înstrăinată totodată. Bacovia nu se abate nici el de la această direcţie, însă acţiunea lui asupra cadrului dezvăluie un efort deformator mărit. Spaţiul citadin bacovian este irespirabil, nociv pentru frumuseţe şi pentru vigoare, ostil idealurilor artistului, dar, tocmai prin aceste însuşiri, inepuizabilă sursă de poezie.

Tema este susţinută de câteva **motive** specific simboliste: mahalaua, boala, paradisurile artificiale (în text – alcoolul), singurătatea, nevroza. Ele se asociază firesc în semnificaţiile lor, reliefând o **viziune** întunecată **despre lume**. **Timpul** interior predilect este noaptea şi nu corespunde neapărat celui obiectiv. Revărsarea timpului măsurabil, cauzator de suferinţă, în durata sufletească infinită, aparent insuportabilă, dar acceptată cu resemnarea ducerii unei cruci, este sugerată, în text, prin verbul **pare**: *„Prin măhălăli mai neagră noaptea pare...”*. Oricare ar fi momentul zilei, el **pare** noapte, iar când obscuritatea din afară se suprapune cu tenebrele lăuntrice, ea **pare** şi mai terifiantă. Câmpul semantic acaparator este cel al întunericului şi el reuneşte substantive care exprimă sau fac trimitere, indirect, la absenţa luminii: *„noapte”,*

„ceaţă”, „fără zare”. Lor li se alătură combinaţii lexicale precum: *„afumate felinare”, „crâşmă murdară”, „case triste”, „ziduri vechi”*, îndeplinind aceeaşi funcţie, de sugestie a contopirii culorilor în negru.

Pentru poet, nu există cale de ieşire din acest *„noian de negru”* care năpădeşte oraşul, mahalaua, strada, propria locuinţă, sinele. Salvarea prin licoarea bahică e iluzorie şi efemeră: *„Şi-n noaptea **asta** de nimic nu-mi pasă”.* Creaţia nu mai are putere mântuitoare, idee întărită de relaţionarea celebrelor modele literare, Edgar Allan Poe şi Paul Verlaine, cu nevoia uitării de lume şi de sine prin alcool şi nu cu poezia.

Dacă ***Sonet*** este, ca şi alte creaţii bacoviene, o negare totală a vreunui sens al vieţii, nu este mai puţin adevărat că scrierea ei îl afirmă. În poezie, neantul triumfă, dar însăşi existenţa poeziei îl anulează.

Titlul este rematic (G. Genette), stabilind specia literară. Sonetul este o poezie cu formă fixă, apărută în perioada Renaşterii, cultivată de Dante în forma pe care o regăsim şi în creaţia autorului simbolist român: două catrene şi două terţine. Catrenele au numai două rime (îmbrăţişate) iar terţinele sunt legate printr-o rimă comună.

Construcţia rigidă şi unitatea rimei sporesc muzicalitatea întregului poetic, fiind vorba, totuşi, de aceeaşi melodie tărăgănată şi sfâşietoare ce face inconfundabilă opera bacoviană.

Onomatextul (numele textului, în formularea lui Jean Piaget) poate confirma ideea că poezia, ca rezultat al efortului artistic, răzbună poezia ca mesaj. S-a remarcat adeseori că, din lirica autorului simbolist *„lipseşte magicul tărâm compensatoriu”* (V. Fanache), fie el iubirea, visul, trecutul sau creaţia. Dar, dacă ideea poetică a textelor sale poate genera o asemenea concluzie, faptul că ele există, că au fost scrise dovedeşte că Bacovia a înfruntat absurdul existenţial şi, făcându-l poezie, l-a învins. Universul evocat în ***Sonet*** e dezordine, disoluţie a materiei, noapte a spiritului. Titlul trimite la un tip de poezie care se supune ordinii, regulii, spiritului. Cu alte cuvinte, onomatextul, în aparenta lui neutralitate, prelungeşte sensurile operei într-o direcţie divergentă, reconfigurându-le.

Utilizarea mărcilor verbale şi pronominale de persoana întâi (*„mă reîntorc”, „mi”, „bâjbâiesc”, „cad”, „recad”, „nu tac”*) determină încadrarea poeziei în sfera **lirismului subiectiv**. O individualitate rănită, într-o lume agonică, se exprimă, prin mijlocirea simbolurilor, şi în ***Sonet***.

Compoziţia

Cele patru strofe, cu distribuţia caracteristică sonetului şi având măsura de 11 silabe, construiesc două planuri în completare. Catrenele propun un plan al observaţiei, iar terţinele – unul al autoobservaţiei/ introspecţiei.

Primul cadru, citit în cod referenţial, este imaginea unei nopţi reci şi ceţoase de toamnă într-o mahala desfundată de ultimele ploi. Prin manifestarea *„intenţiei reflexive”* (Tudor Vianu) a limbajului, versurile se colorează cu notaţii subiective: *„o noapte **udă, grea**”, „**triste** felinare”*. Ceea ce părea să fie strict o descriere a nopţii de toamnă se dovedeşte însă o reprezentare individuală: *„Ard, afumate, **triste** felinare, / **Ca într-o crâşmă umedă, murdară**”.* Spaţiul acordat impresiei îl întrece pe cel afectat consemnării faptului. Planul exterior nu mai are autonomie, nu mai este mimetic, deci observaţia contopeşte lumea care se vede cu individul/ conştiinţa care o contemplă.

Terţinele se focalizează asupra stărilor şi gesturilor eului poetic care se urmăreşte pe sine ca într-o oglindă exterioară (*„cad”, „recad”*) sau interioară (*„nu-mi pasă”*).

Spaţiul oraşului, în speţă al mahalalei, este înlocuit cu cel intim (casa), fără să se poată semnala vreo **opoziţie** semnificativă de atmosferă sau de stare sufletească.

Linia de pauză, frecvent folosită, întrerupe discursul poetic pe secvenţe mici, reliefate prin acest procedeu: *„Prin ceaţă – obosite, roşii, fără zare – / Ard, afumate, triste felinare...”*. Totuşi, prin apariţia sa repetată, nu se creează simetrii grafice ca în ***Plumb***.

Incipitul, cu rol descriptiv, fixează un cadru cu dublă referinţă: la realitate şi la trăirea ei, într-un joc permanent de situare înăuntru – în afară. Primul emistih: *„E-o noapte udă, grea”* stabileşte premisa stării numite în al doilea emistih: *„te-neci afară”* şi împreună devin nucleul semantic al întregii poezii.

Imaginarul poetic propune două spaţii care se determină reciproc (oraşul într-o noapte cu ceaţă şi casa cufundată în întuneric) şi se întâlnesc într-unul mai cuprinzător: spiritul contemplativ/ autocontemplativ ce le subordonează pe amândouă.

Oraşul este sugerat prin câteva elemente disparate: *„felinare”*, *„măhălăli”, „case”, „ziduri vechi”* inapte să construiască singure o imagine. Ele sunt creatoare de atmosferă prin asocieri lexicale cu valoare sinonimică precum: ***„obosite, roşii, fără zare*** *–/ Ard,* ***afumate, triste*** *felinare”* sau *„ziduri* ***vechi ce stau în dărâmare****”*. **Sugestia** tristeţii incurabile, a lipsei de orizont a vieţii se obţine prin insistenţa asupra detaliului dar şi prin **cromatica** maladivă. Roşul felinarelor afumate se lasă cuprins în matricea universală a negrului ca şi casele inundate, igrasioase sau zidurile în ruină.

„Bacovia lucrează cu pete de culoare, nu cu linie. Subtilitatea autorului este atât de mare, încât el creează efectul desenului fără a apela la mijloacele tradiţionale ale acestuia”[1]. *„Desenul”* oraşului, incomplet şi dezolant, este schiţat în **primele două strofe**, dezvăluindu-se mai puţin ca realitate şi mai mult ca stare nevrotică. Bacovia nu este un peisagist. Ceea ce *„vede”* el este reflectarea supradimensionată a ceea ce simte.

Din acest tablou *„umed”*, *„murdar”* lipseşte omul. Existenţa lui e amintită doar de o manifestare a vieţii subminate de boală: *„o tuse”*. Şi spaţiile care se leagă de prezenţa şi de acţiunea umană sunt depopulate (mahalaua), urgisite (casele), supuse eroziunii timpului (grădinile înconjurate de ziduri). Orice loc al stabilităţii şi al ordinii este supus deconstrucţiei şi iminentei dispariţii. Ca şi în ***Plumb***, nu numai fiinţa stă sub aripa morţii, ci şi obiectele.

În acest regim de lectură, noaptea, tusea, casele devastate de *„şivoaie”*, zidurile gata să se prăbuşească, ceaţa, felinarele afumate devin toate **simboluri** ale lumii degradate şi ale unei tristeţi devoratoare.

Ultimele două strofe fixează un traseu spaţial – *„spre casă”* şi un nucleu de viaţă intimă – *„prin casă”*. Numai că direcţia – *„spre casă”* – nu se leagă de un scop definit, ci de gestul reflex al căutării unui loc uscat într-*„o noapte udă”*, iar spaţiul intim e definit printr-un unic lexem cu valoare simbolică – *„întuneric”*. Casa nu mai presupune, ca în ***Sonetul*** eminescian, lumina focului, lectura scrisorilor *„din roase plicuri”*, cufundarea în amintirea unei iubiri. Ea îşi revelează doar funcţia de adăpost precar, ca şi lacustra. Pustietatea oraşului se prelungeşte în golul casei şi ambele spaţii sunt proiecţii ale vidului lăuntric. Versul care încheie prima terţină: *„Şi-n noaptea asta de nimic nu-mi pasă”* surprinde iluzia desprinderii de sub coşmarul existenţial, autoamăgirea care, în punctul ei cel mai înalt (*„topit de băutură”*) nu îndrăzneşte totuşi să-şi acorde un răgaz

[1] Mircea Scarlat, *Istoria poeziei româneşti*, vol. II.

mai mare (doar *„noaptea asta”*). Legea *„sfârşitului continuu”* (Ion Caraion), organică în cazul lui Bacovia, este inexorabilă.

Într-o lume în care totul decade, modelele culturale (Poe, Verlaine) sunt simple clişee. Din poet nu rămâne decât omul care nu are nimic înălţător, dimpotrivă, este o apariţie grotescă: *„Apoi cu paşi de-o nostimă măsură, / Prin întuneric bâjbâiesc prin casă, / Şi cad, recad şi nu mai tac din gură”*. Vorbele lui fără şir nu mai au putere întemeietoare, nu se mai cristalizează în limbaj poetic.

Acestei conştiinţe dezabuzate, ce distruge mitul poetului, îi aparţine şi viziunea sumbră a spaţiilor exterioare. Natura, întregul univers sunt imagini despre sine. Creatorul este incarnarea unei sensibilităţi extreme; lumea există parcă anume pentru a-l răni sau a-l deziluziona. În legătură cu statutul special al poetului în lume, Bacovia se confesa într-un interviu: *„Din jocul de-a poetul nu poţi ieşi niciodată teafăr. Mulţimea îşi trăieşte viaţa în felul ei şi face bine. Cine trece dincolo îşi arde aripile, îşi scurge tot sângele”.*

Caracteristicile limbajului poetic

La nivel stilistic, poezia ***Sonet*** se caracterizează prin simplitate şi expresivitate. Simplitatea este rezultatul folosirii majoritare a cuvintelor din vocabularul fundamental: *„noapte”, „udă”, „ard”, „umedă”*. Un neologism plasat în finalul textului şi cu valoare autoreferenţială, *„nostimă”*, pare să facă notă discordantă, dar este explicabil ca prezenţă, în contextul unei stări euforice, stimulate artificial.

Forţa expresivă a textului vine din utilizarea simbolurilor precum: ceaţa, noaptea, felinarele. Caracteristic poeziei moderne, obiectele/ fenomenele înconjurătoare devin reprezentări ale stărilor şi ale sentimentelor, contribuind la traducerea prin imagini a unui conţinut sufletesc, în cazul lui Bacovia a apăsării şi neputinţei.

Imaginile vizuale, de un cromatism intens (*„mai neagră noaptea pare”*), cele auditive realizate prin termeni cu aceeaşi rădăcină (*„tuşind o tuse”*) sau cu sugestie onomatopeică (*„şivoaie”*) şi cele dinamice sugerând deruta (*„bâjbâiesc”, „cad”, „recad”*) contribuie la evocarea unei lumi agonice.

La nivel fonetic, textul construieşte o armonie gravă, întreţinută prin aliteraţie (*„Ş-auzi tuşind – o tuse-n sec amară”*), prin rima îmbrăţişată a catrenelor şi prin unificarea sonoră finală a terţinelor (*„casă„/ „pasă”/„casă”*; *„băutură”/„măsură”/„gură”*). Măsura endecasilabică (11 silabe) oferă spaţiu larg de respiraţie confesiunii poetice.

Numărul mare de substantive concrete care primesc, aproape toate, determinanţi adjectivali, reprezintă o trăsătură fundamentală a poeziei, la **nivel morfologic**. Vizualizarea devine astfel mai pregnantă şi face să crească impactul imaginii artistice.

Adjectivele în perechi (*„obosite”, „roşii”*; *„afumate”, „triste”*; *„umedă, murdară”*) dau naştere epitetelor duble, semnificând o nevoie acută de clarificare a impresiei.

Ca şi în ***Plumb***, verbul fiinţării e folosit impersonal (*„**E** o noapte...”*), omului fiindu-i asociate acţiuni inconsistente: *„mă întorc”, „bâjbâiesc”, „cad”, „recad”*.

Drept semn al depersonalizării, discursul poetic îmbrăţişează forme pronominale şi verbale de persoana a doua: *„te-neci”, „auzi”*. *„Te-neci”* este construcţia cu cea mai mare forţă de sugestie a trăirilor eului poetic şi relaţia semantică instituită cu adverbul *„afară”* pune sub semnul rupturii definitive fiinţa şi lumea, interioritatea şi exterioritatea.

Timpul prezent al verbelor reînnoieşte ideea de eternizare a chinului de a trăi fără vreun ţel, sub ameninţarea neslăbită a morţii.

Structura *„stau în dărâmare”* indică, prin oximoron, însuşi statutul lumii înfăţişate de Bacovia: vie şi moartă în acelaşi timp, ca şi sufletul poetului.

La **nivel sintactic**, se fac remarcate frazele lungi, cu propoziţii în raport de coordonare – acumulări de senzaţii şi de sentimente pustiitoare. Cele mai multe sunt afirmative. Excepţie fac propoziţiile finale din terţine (*„Şi-n noaptea asta de nimic **nu**-mi **pasă**”/ „... şi **nu** mai **tac** din gură”*) care luminează gestul unei opoziţii neînsemnate, caduce.

Topica este afectivă şi contribuie la realizarea reliefului subiectiv al exprimării.

Sonet este o creaţie simbolistă autentică, în care tema condiţiei artistului, sprijinită pe motive precum singurătatea, nevroza, paradisurile artificiale, capătă dimensiuni tragice. *„Poetul Bacovia este rodul imposibilităţii lui George Vasiliu* [numele adevărat al scriitorului] *de a practica poezia drept simplă convenţie. Masca s-a integrat feţei, devenind o protuberanţă a obrazului”.* [1]

Repere critice

- N. Manolescu, prefaţă la volumul ***Plumb***, E. P. L. , Bucureşti, 1965: *„Dintre poeţii români, Bacovia e singurul care s-a coborât în infern”.*
- Irina Petraş, ***Un veac de nemurire***, Ed. Dacia, 1989*: „Eminescu convocase o orchestră imensă pentru a-şi plânge durerea, Bacovia se va limita la o singură coardă. Amândoi ating ambitusuri inegalate ale durerii”.*
- Mircea Scarlat, ***Istoria poeziei româneşti***, vol. II, Ed. Minerva, 1986: *„La limitele reprezentărilor spaţiale ale lui Bacovia se află sicriul (marcând **închiderea** deplină) şi pustiul (ca materializare a **deschiderii** maxime). [...] Groaza de pustiu este, pentru Bacovia, o forţă irezistibilă; soluţiile sunt două: moartea sau nebunia. Dacă în ultima vedem o moarte a spiritului, soluţia se dovedeşte unică”.*
- Pompiliu Constantinescu, ***Poeţi români moderni***, Bucureşti, Ed. Minerva, 1974: *„... eul bacovian este-nfipt pe loc, ca un pom, ca o piatră. Zările lui morale se cuprind între cazarmă, cârciumă, cafeneaua sordidă, parcul oraşului provincial, bâlciuri, iar peisajul familiar sunt ploaia, ninsoarea, noroiul, o cangrenă a universului îi otrăveşte şi-i roade fiinţa, o solitudine maniacală îl împinge la un solilocviu pe muche de cuţit, între luciditate şi demenţă; ca şi pe marii romantici, amorul şi moartea îl obsedează, dar fără patetism retoric, fără elanuri zgomotoase spre fericire şi fără filozofare grandilocventă”.*

[1] Mircea Scarlat, Op. cit.

Modernismul

4

I. Disocieri teoretice

1. Definirea conceptului

Conform DEX, termenul **modernism** (din fr. *modernisme*) înseamnă: 1. însuşirea de a fi modern, caracterul a ceea ce este modern; atitudine modernă; preferinţă (exagerată) faţă de tot ceea ce este nou, modern. 2. curent sau tendinţă din arta şi literatura sec. XX care neagă tradiţia şi susţine principii de creaţie noi.

Prin **modernism** se desemnează, în general, orientările diverse ale literaturii după încheierea experienţei estetice romantice, adică: simbolismul, expresionismul, avangardismul, poezia pură, estetica urâtului etc. Accepţiile particulare pe care conceptul le primeşte din partea diferiţilor teoreticieni păstrează ca note comune **negarea tradiţiei** şi **spiritul inovator**.

Modernismul şi tradiţionalismul sunt termeni ce definesc principalele direcţii ale literaturii noastre interbelice: ataşamentul predilect faţă de experienţele literare europene ale timpului sau faţă de temele şi modalităţile artistice consacrate de uz, de moştenirea artistică.

2. Diacronia doctrinei

Doctrina estetică a modernismului este promovată de Eugen Lovinescu prin intermediul revistei *Sburătorul* şi al cenaclului cu acelaşi nume. Ideile sale sunt exprimate în două lucrări fundamentale: *Istoria civilizaţiei române moderne* (1924-1925) şi *Istoria literaturii române contemporane* (1926-1929). În viziunea criticului, există un **„spirit al veacului"** numit şi **„saeculum"** care produce sincronizarea culturilor, prin circulaţia rapidă a informaţiei. Popoarele cu o cultură mai puternic dezvoltată le influenţează pozitiv pe cele cu o cultură aflată la un nivel inferior.

Lovinescu dezvoltă teoria **imitaţiei**, preluată de la sociologul francez Gabriel Tarde, susţinând că popoarele urmează aceeaşi cale a evoluţiei, a progresului, ca şi copilul, în faza lui de formare. Aşa cum copilul îi imită pe adulţi într-o primă etapă a dezvoltării sale, popoarele copiază modelele mai avansate de cultură şi de civilizaţie, până când ajung să-şi creeze un fond propriu.

Conceptul de **sincronism** are la bază teoria imitaţiei şi se aplică necesităţii captării influenţelor fertile pentru cultura noastră, pentru modernizarea ei.

Modernismul literar înseamnă, pentru Lovinescu: citadinizarea (transformarea oraşului într-o sursă de inspiraţie), cultivarea prozei obiective, evoluţia poeziei de la epic la liric, promovarea prozei de analiză psihologică şi preferinţa pentru personajul selectat din categoria intelectualilor, înnoirea mijloacelor de exprimare lirică.

Modernismul poetic interbelic îi are ca **reprezentanţi** de frunte pe George Bacovia (liant, în poezia românească, al simbolismului cu expresionismul), Tudor Arghezi

(promotor al esteticii urâtului), Lucian Blaga (cel mai de seamă poet expresionist român), Ion Barbu (adeptul poeziei pure).

Prin aceşti autori, lirica noastră interbelică se sincronizează cu cea europeană, păstrându-se intacte coordonatele valorii şi ale originalităţii.

„Modernismul acut” (M. Scarlat) ţine de manifestările avangardei. Estetica urâtului este definită şi cultivată, în literatura franceză, de Charles Baudelaire, autorul celebrului volum *Les fleurs du mal* (*Florile răului*): *„... e un miraculos privilegiu al artei că oribilul, artistic exprimat, devine frumuseţe şi că durerea ritmată şi cadenţată umple spiritul cu o bucurie liniştită”*. Ca şi autorul francez, Arghezi lărgeşte sfera esteticului, făcându-l să asimileze şi alte categorii decât frumosul: grotescul, macabrul, trivialul, abjectul, monstruosul.

Expresionismul este o mişcare artistică apărută în Germania, în primele decenii ale secolului al XX-lea, desprinsă din orientările avangardei. Se caracterizează prin proiectarea subiectivă a receptorului în realitatea receptată, printr-un acut sentiment al tragicului şi al absurdului existenţial, prin elanul vitalist, dionisiac, prin sondarea subconştientului, prin reducerea lumii înconjurătoare la esenţe şi la tipare mitice.

Criticul Marin Mincu distinge în opera lui L. Blaga *„toate elementele programului expresionist: sentimentul absolutului, isteria vitalistă, exacerbarea nitzcheeană a eului creator, retrăirea autentică a fondului mitic primitiv, interiorizarea şi spiritualizarea peisajului, tensiunea vizionară maximă etc.”*

Formula poeziei pure se desprinde, în concepţia lui Ion Barbu, din înrudirea liricii cu geometria, în sferele înalte ale abstracţiunii, ale spiritului. Poetul modernist refuză biografismul, sentimentalismul, aspectul de confidenţă al textului poetic, admirând experienţa lirică a francezului Stéphane Mallarmé, ale cărui versuri se plasează *„într-un Absolut, într-un fel de antihistorism”*, după cum declară Barbu într-un interviu.

Dificultăţile de receptare a poeziei pure – care devine ermetică prin cultivarea unui limbaj sibilinic, prin datele mitologice dar şi printr-o sintaxă mai dificilă sau printr-o concentrare maximă a ideii – o îndepărtează de cititorul obişnuit, pretinzând un receptor iniţiat, select.

Prin Arghezi, Blaga şi Barbu, lirica noastră interbelică se sincronizează cu cea europeană, păstrându-şi intacte coordonatele valorii şi ale originalităţii.

În operele acestor autori se pot distinge trăsături care sunt ale poeziei moderne, în general, identificate de Hugo Friedrich, în lucrarea sa *Structura liricii moderne*: *„stranietatea”, „disonanţa”, „depersonalizarea”, „creştinismul în ruină”, „timpul crepuscular”, „transcendenţa goală”, „irealitatea lumii”, „anormalitatea”, „metafora – cel mai fecund mijloc stilistic al fanteziei nelimitate”*.

Dacă intervenţia lui E. Lovinescu în cultura noastră ţine de **modernismul programatic**, creaţia poetică a autorilor români menţionaţi ilustrează **modernismul moderat**, iar manifestările avangardei dezvăluie un **modernism acut** (delimitare făcută de Mircea Scarlat în *Istoria poeziei româneşti*).

II. Contextualizare/ ilustrare:

Particularităţi ale modernismului în opera lui Lucian Blaga

EU NU STRIVESC COROLA DE MINUNI A LUMII

de Lucian Blaga

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii
şi nu ucid
cu mintea tainele, ce le-ntâlnesc
în calea mea
în flori, în ochi, pe buze ori morminte.
Lumina altora
sugrumă vraja nepătrunsului ascuns
în adâncimi de întuneric,
dar eu,
eu cu lumina mea sporesc a lumii taină -
şi-ntocmai cum cu razele ei albe luna
nu micşorează, ci tremurătoare
măreşte şi mai tare taina nopţii,
aşa înbogăţesc şi eu întunecata zare
cu largi fiori de sfânt mister
şi tot ce-i neînţeles
se schimbă-n neînţelesuri şi mai mari
sub ochii mei-
căci eu iubesc
şi flori şi ochi şi buze şi morminte.

Etape ale creaţiei blagiene

Lucian Blaga (1895-1961) – poet interbelic, reprezentant al direcţiei moderniste, al curentului expresionist, este o figură aparte în peisajul liricii interbelice. Volumele sale marchează o detaşare atât de tematica rurală socială specifică poeţilor ardeleni precum Octavian Goga sau George Coşbuc, cât şi de linia simbolistă deschisă de Macedonski, de la care se revendică ceilalţi poeţi moderni interbelici, cum ar fi Bacovia sau Arghezi. Forţa inovatoare a poeziei lui Blaga vine, prin urmare, din părăsirea vechilor teme şi motive ale literaturii ardelene şi din afilierea la curentele de acută sensibilitate europeană: „*Adevărul este că Blaga şi-a găsit climatul poetic în atmosfera literară a expresionismului pentru care de altfel a militat. Dar şi-a creat expresionismul său propriu, potrivit sensibilităţii, înclinaţiilor poetice şi convingerilor sale filozofice […] nimeni din cuprinsulmişcării expresioniste germane n-a plăsmuit o operă atât de vastă şi de o asemenea profunzime ca Blaga al nostru*”[1]

[1] Victor Iancu, ***Lucian Blaga şi expresionismul german***, în *Studii de literatură comparată*, Ed. Academiei, Bucureşti, 1968

Chiar Blaga a încercat să definească expresionismul: „*De câte ori un lucru este astfel redat, încât puterea, tensiunea sa interioară îl transcende, trădând relaţiuni cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul, avem de-a face cu un produs artistic expresionist*”[1]

Lucian Blaga este primul poet român care reuşeşte să sincronizeze în mod definitiv formele poetice româneşti cu cele europene. Este cunoscut ca poet, filozof şi dramaturg, între filozofia şi poezia lui existând legături profunde.

Gândirea lui Blaga poate fi împărţită în *filozofia propriu-zisă* , care devine o cunoaştere a lumii, a formelor ei, reprezentativă fiind lucrarea ***Trilogia cunoaşterii*** şi *filozofia culturii*, o încercare a definirii stilurilor culturale, reprezentativ fiind volumul ***Trilogia culturii.***

Ca filozof, Blaga se înscrie în idealismul obiectiv (consideră că lumea este creată de o entitate metafizică) şi a fost preocupat de două mari probleme: ***problema cunoaşterii*** şi ***problema culturii***.

Filozoful Blaga poate numit mai curând un ***mitosof***, iar filozofia lui o ***mitisofie***, întrucât – reflectă gânditorul – pe „podişuri metafizice se face o enormă risipă de sensuri, de noime, de gânduri liminare, de presimţiri, care nu îngăduie o formulare la rece, pur conceptuală. Pe la aceste răspântii clar-obscure, filosoful devine un mitosof”[2]

El a împins obiectul cunoaşterii mai departe de lumea palpabilă, pe tărâmuri metafizice: „Orice metafizică este un mit dezvoltat cu mijloace filosofice”[3], precizând că filozofia sa este: „un fel de pozitivism al misterelor”[4] şi ca filozof, autorul unei lumi singulare, iar ca poet, autorul mai mulrot lumi, întrucât fiecare poezie luată în parte este o lume.

În ceea ce priveşte problema cunoaşterii, Blaga distinge între ***cunoaşterea luciferică***, poetică, intuitivă şi ***cunoaşterea paradisiacă***, conceptuală, de tip logic, raţională.

Cunoaşterea luciferică apreciază obiectul despicat în două: *parte care se arată* (***fanicul***) şi *partea care se ascunde* (***cripticul***). Acest tip de cunoaştere are drept scop amplificarea misterului, nu revelarea lui. Filozoful este adeptul cunoaşteii luciferice, că numai prin intermediul misterelor fiinţa omenească poate lua contact cu realitatea însăşi.

În opoziţie, ***cunoaşterea paradisiacă***, suficientă sieşi, are drept scop să lumineze misterele, să le reveleze şi astfel să le reducă, insă, în felul acesta, fiinţa nu se îmbogăţeşte, ci dimpotrivă.

Opera lirică a lui Blaga se defineşte ca *succesiune a ipostazelor eului* ce reflectă raportul dintre sine şi lume – *„eul stihial/ eul expresionist exterior, eul problematizant /eul anonim, eul reconciliant.”*[5]

Cele trei etape din lirica sa sunt subordonate celor trei ipostaze ale eului liric:

Primele două volume ***Poemele luminii***, 1919**,** şi ***Paşii profetului***, 1921, ilustrează prima ipostază *eul stihial*, caracterizat prin voinţa de cuprindere, de contopire cu taina şi de depăşire a individualităţii. Între eul liric şi univers există un echilibru dat de sentimentul apartenenţei la marele mister cosmic, la care fiinţa participă frenetic.

În volumele ***În marea trecere*** , 1924, şi ***Laudă somnului***, 1929, se oglindeşte *eul anonim.* Raportul eul liric - univers este anulat, individul resimţind acut îndepărtarea de condiţia adamică a fiinţei, devenind, aşa cum remarcă I. Pop poetul *„tristeţii metafizice”.*[6]

[1] Lucian Blaga, ***Noul stil***, ***Opere***, vol. 7, Ed. Minerva, Bucureşti, 1980
[2] Lucina Blaga***, Pietre pentru templul meu***, Ed. *Cartea Românească*, Bucureşti, 1920
[3] Idem, op. cit.
[4] Idem, op. cit.
[5] M. Mincu, ***Introducere în poezia lui Lucian Blaga,*** în vol.*Lucian Blaga. Poezii,* Ed. Albatros, 1983
[6] I. Pop, ***Lucian Blaga- universul liric***, Ed. Cartea Românească, 1976

În volumul ***Nebănuitele trepte***,1943, dar şi în postume se descoperă ultima ipostază a eului- *eul reconciliant.* Volumul aduce împăcarea cu sine şi resemnarea.

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii face parte din volumul ***Poemele luminii,*** fiind cunoscută ca artă poetică. Poezia îşi sporeşte înţelesul privită în ansamblul operei. Valoarea ei este dată de textul propriu-zis, dar şi ca piesă introductivă în universul poetic blagian.

Textul este o **artă poetică,** deoarece prezintă crezul artistic al lui Lucian Blaga, concepţia lui despre poezie şi menirea artistului în relaţie directă cu misterul cosmic, astfel încât **tema** poemului este definirea unui raport între eul liric şi univers.

Blaga modifică esenţial însuşi conceptul de act poetic, care nu mai este înţeles ca meşteşug, ci ca modalitate fundamentală de situare a eului în univers, ca modalitate de *a fi în şi prin poezie*[1] *.*

Titlul conţine o metaforă revelatorie prin care este definit universul ca o mare taină, ca o entitate desăvârşită: *„corola de minuni*" trimite la ideea de perfecţiune, prin raportarea la forma circulară, dar şi la mister, prin conţinutul semantic al substantivului *„minuni",* fenomene inexplicabile pe cale raţională. De asemenea, titlul cuprinde şi mărci ale eului liric: pronumele şi verbul la persoana I *„eu nu strivesc",* astfel încât poezia se încadrează în tipul de **lirism subiectiv**.

Se remarca drept elemente de modernitate, la nivel formal, **absenţa organizării strofice, a elementelor de prozodie şi tehnica ingambamentului**.

Cea dintâi secvenţă poetică este formată din primele cinci versuri, ce definesc cunoaşterea de tip luciferic, prin detaşarea de un demers opus, raportat la raţional. Se remarcă reluarea titlului în versul iniţial şi preferinţa pentru verbe la forma negativă *„nu strivesc, nu ucid*" pentru a accentua opoziţia între cele două tipuri de cunoaştere ***luciferică/ paradisiacă*** . Poetul trebuie să cunoască lumea / misterele fără a le strivi, fără a le nimici frumuseţea, aşa cum, de altfel, şi susţine*„câteodată datoria noastră în faţa unui adevărat mister nu e să-l lămurim, ci să-l adâncim aşa de mult încât să-l prefacem într-un mister şi mai mare"*[2]*.* El trebuie să găsească mijloacele cele mai adecvate, deoarece *corola de minuni* este esenţa ultimă a lumii la care are acces doar poezia. Metaforele plasticizante *„ochi", „flori", „buze", „morminte"* reprezintă manifestări ale tainelor în univers. Florile sunt elemente vegetale simbolizând o existenţă ingenuă, ochii devin simboluri ale conştiinţei umane reflexive, buzele sugerează gura care rosteşte cuvântul, dar şi sărutul, iar mormintele oglindesc marea taină a morţii.

În cea de-a doua secvenţă este dezvoltată **opoziţia dintre cunoaşterea de tip luciferic/poetică şi cea de tip paradisiac/ştiinţifică,** opoziţie accentuată prin cele două metafore *lumina mea/ lumina altora,* dar şi prin comparaţia amplă cu luna, motiv literar ce nu mai reprezintă astrul tutelar, protector al cuplului din poezia romantică, ci un simbol care potenţează misterul *„şi-ntocmai cum cu razele ei albe luna/ nu micşorează, ci tremurătoare/ măreşte şi mai tare taina nopţii,/aşa îmbogăţesc şi eu întunecata zare/cu largi fiori de sfânt mister".*

Lucian Blaga (trebuie să) se disociază orgolios de alţi creatori de frumos, căci, potrivit concepţiei sale, cunoaşterea lumii nu se face prin raţiune, aceasta desfigurând frumosul: *„Lumina altora/ sugrumă vraja nepătrunsului ascuns".* Vraja, misterul nu trebuie sugrumate, ci protejate, de aceea poetul refuză cunoaşterea paradisiacă. La

---

[1] M. Mincu, op. cit.
[2] L. Blaga*, **Pietre pentru templul meu,*** 1919

modul poetic, el optează pentru potenţarea misterului, pentru amplificarea lui prin imaginaţie. *Lumina mea* este simbolul ambivalent al cuvântului poetic şi al inteligenţei care înfiinţează lumi, însă *lumina altora* desfigurează lumea, pentru că, în loc să creeze, cuvântul acestora distruge.

O serie de motive se regăsesc în câmpul semantic al ideii de taină: *„vraja nepătrunsului ascuns”, „adâncimi de întuneric”, „taina nopţii”, „întunecata zare”, „sfânt mister”,* căci eul liric refuză claritatea regimului diurn în favoarea regimului nocturn, întrucât îi permite integrarea fiinţei individuale în „Totul” cosmic. Misterul lumii stă în asocierea înţelesului cu neînţelesul, Blaga însuşi întrebându-se: *„este ceva mai plin de înţeles ca ne-nţelesul?”*

Ultima secvenţă, având rol conclusiv, cuprinde motivaţia cunoaşterii luciferice, respectiv iubirea *„căci eu iubesc/ şi ochi şi flori şi buze şi morminte”.* Poetul consideră, aşadar, iubirea un instrument suprem de cunoaştere, repetarea adverbului „şi”, egalizând simbolurile, care, însumate, formează „corola de minuni a lumii”.

Expresivitatea poetică se realizează printr-o îmbinare de tehnici şi mijloace:

Relaţia de opoziţie este vizibilă în raport cu ideea principală a poemului - diferenţa dintre cele două tipuri de cunoaştere - şi se realizează prin formele verbelor alese (gradaţia *„nu strivesc”, „nu ucid”, „sporesc”, „îmbogăţesc”, „iubesc”* pentru cunoaşterea luciferică, *„strivesc”, „ucid”, „sugrumă”* pentru cea paradisiacă), prin determinanţii substantivului *„lumină” (lumina mea - lumina altora),* dar şi prin prezenţa conjuncţiei adversative *dar* ce capătă valoare stilistică, marcând antiteza.

Recurenţa metaforelor *„flori, ochi, buze, morminte”,*ce surprind teme fundamentale în creaţia lui Blaga, dar şi a **laitmotivului luminii**, ce semnifică în acest poem cunoaşterea.

Relaţia de simetrie se realizează prin repetiţia seriei de metafore plasticizante *(„ochi,flori, buze, morminte”),* ca şi prin titlul care se reia în primul vers.

Regimul verbelor – verbele la modul indicativ, timp prezent capătă valoarea prezentului etern/ al prezentului gnomic.

Figuri de stil – se cultivă **comparaţia amplă, metafora revelatorie, metafora plasticizantă şi enumeraţia.**

Printre **elementele expresioniste** din poezie se numară raportarea eului la perspectiva cosmică, metafora revelatorie ce domină imaginarul poetic, libertatea prozodică, şi nu în ultimul rând natura decorativă, emblematică.

Viziunea despre lume a poetului Lucian Blaga reflectă dorinţa de potenţare a misterului cosmic. Prin iubire, omul poate restabili corespondenţe între Univers şi sine, simţindu-se un fragment dintr-un mister ce se autoregenerează continuu. Astfel, poetul devine el însuşi o formă de manifestare a tainei.

În concluzie, poezia ***Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*** de Lucian Blaga ilustrează direcţia modernistă prin atitudinea poetică în faţa marilor taine ale universului, prin ilustrarea raportului eu – lume, prin problematica abordată şi prin cultivarea formelor de prozodie moderne. Ion Pop îl consideră pe Blaga *„poet al nopţii, cel puţin tot atât cât poet al luminii, încă de le începuturile creaţiei sale. (...) căci dacă „lumina altora” era menită „să sugrume vraja nepătrunsului ascuns în adâncimi de întuneric”, poetul se voia agent al îmbogăţirii”întunecatei zări”, definindu-se drept purtător al unei lumini selenare, ambigue, participând deopotrivă la înalt şi adânc”.* [1]

[1] I. Pop, *op. cit.*

Repere critice

- E.Lovinescu,***Istoria literaturii române contemporane,*** Ed.Minerva, Bucureşti, 1981: *„Poezia lui nu izvorăşte atât dintr-o emoţie profundă, ci din regiunea senzaţiei sau din domeniul cerebralităţii; am numi-o impresionism, dacă prin faptul depăşirii obiectivului nu i s-ar cuveni mai degrabă titulatura de expresionism. Din contactul liber al simţurilor cu natura găsim în poezia lui Blaga nu numai o impresie de prospeţime, ci şi un fel de bucurie de a trăi, un optimism şi chiar un fel de frenezie aparentă, nietzscheiană, cu răsuflarea scurtă, limitată la senzaţie sau spijinită pe consideraţii pur intelectuale."*
- Ov. S. Crohmălniceanu, ***Poezia sentimentului cosmic şi a fiorului metafizic*** *în* ***Literatura română între cele două războaie mondiale, II***, Ed. Minerva,Bucureşti, 1974**:***„Lirismul primelor poeme ale lui Blaga are două surse principale. Una aparţine expansiunii vitale juvenile, care răspunde nevoii sufletului tânăr de a se cheltui în cuprinderi frenetice, alta e a interiorizării, datorită spiritului care descoperă necontenit relaţii tainice în jurul său şi le înregistrează tulburat. Poetul oscilează între instinct şi reflecţie."*
- M. Scarlat, ***Istoria poeziei româneşti,*** Bucureşti, Editura Minerva,1985: *„Titu Maiorescu vorbise despre o dezbinare între minte şi inimă, pe care s-ar întemeia clasificarea obiectelor gândirii în obiecte ale raţiunii reci sau logice şi obiecte ale simţământului sau pasionale. Blaga nu mai este atât de drastic în privinţa distincţiei între cele două sfere, crezând în complementaritatea lor (...) El stabileşte un raport de complementaritate între statutul gnoseologic al artei şi cel al ştiinţei. Tocmai acest amănunt esenţial a făcut din el un mare poet."*
- Ioan Alexandru**,** ***Lucian Blaga, Iubirea de patrie***, Ed Dacia, Cluj-Napoca, 1978:*„L-am cunoscut într-o primăvară, puţină vreme înainte de a se întoarce în Lancrăm, pentru somnul de veac. Era un bărbat mai degrabă înalt, puţin adus de umeri, cu faţa prelungă, nas roman, frunte înaltă fugind spre creştetul privegheat de argintul părului scurt şi des încă, urechi mari ciulite către cap, buze delicate, gură prelungă, buza de sus mai groasă, falca puternică şi bărbia potrivită, mâna cu degete prelungi şi mersul de om aşezat. Ochii erau deosebiţi, scrutători, ageri verzui, odihnind asupra ta până primeau răspunsul la care se aşteptau. Locuia într-o casă modestă, între grădini, pe o stradă liniştită, pe drumul ce ducea către Dealul Feleacului, ca într-un sat."*

DAŢI-MI UN TRUP, VOI MUNŢILOR

de Lucian Blaga

Numai pe tine te am, trecătorul meu trup,
şi totuşi
flori albe şi roşii eu nu-ţi pun pe frunte şi-n plete,
căci lutul tău slab
mi-e prea strâmt pentru straşnicul suflet
ce-l port.

Daţi-mi un trup,
voi munţilor,
mărilor,
daţi-mi alt trup să-mi descarc nebunia
în plin!
Pământule larg, fii trunchiul meu,
fii pieptul acestei năprasnice inimi,
prefă-te-n lăcaşul furtunilor cari mă strivesc,
fii amfora eului meu îndărătnic!
Prin cosmos
auzi-s-ar atuncea măreţii mei paşi
şi-aş apare năvalnic şi liber
cum sunt,
pământule sfânt.

Când as iubi,
mi-aş întinde spre cer toate mările
ca nişte vânjoase, sălbatice braţe fierbinţi,
spre cer,
să-l cuprind,
mijlocul să-i frâng,
să-i sărut sclipitoarele stele.

Când aş urî,
aş zdrobi sub picioarele mele de stâncă
bieţi sori
călători
şi poate-aş zâmbi.

Dar numai pe tine te am, trecătorul meu trup.

Poezia ***Daţi-mi un trup, voi munţilor*** de Lucian Blaga face parte din volumul *Paşii profetului* (1921), în care poetul pune problema raportului eului cu lumea într-o conjunctură existenţială caracterizată prin dezmărginire şi voinţă de cuprindere a universului,de participare la tainele lui. Poetul-filozof dezvăluie încă o dată consubstanţialitatea ideei cu misterul atotcuprinzător.

Poezia îşi trage seva dintr-un complex de motive şi reflecţii privind dualitatea trup şi suflet, tipurile de cunoaştere paradisiacă şi luciferică şi/ sau tipologia psihologică propusă de Nietzsche, apolinic şi dionisiac.

Modernismul expresionist al operei se nutreşte din condiţia frenetică, dionisiacă a eului poetic, dominat de vitalism şi de o energie debordantă, care-l apropie de Marele Anonim, dar şi din forma poeziei, caracterizată de strofe polimorfe, versuri albe şi vers liber şi, mai ales, de prezenţa ingambamentului, considerat: *„[...] acea ruptură dintre metru şi sintaxă prin care o frază începută într-un vers, în loc să se oprească la sfârşitul acestuia, este continuată la începutul celui următor.”* [1]

Viziunea despre lume a poetului se nutreşte dintr-o concepţie, pe care Eugen Todoran o defineşte astfel: *„În poezia lui Blaga din primele cicluri această prelungire a cosmosului prin mişcările sufletului este o explozie a sentimentului, care dă omului forţa demiurgică a reintegrării lui în propria sa demnitate şi spiritualitate. Spaţiul naturii exterioare, văzut din interiorul sufletului, devine spaţiu imaginar, dizolvat de expresionismul poetului în conţinut prin înlocuirea formei cu mişcarea, într-o viziune care, ca viziune a absolutului, se suprapune cu imaginaţia mitică.”*[2]

Tema poeziei este constituită de strigătul, de aspiraţia sufletului dominat de impulsuri stihiale, primare de a se armoniza cu trupul. În dezvoltarea temei, se recunosc inflexiuni ale miturilor arhaice, dar şi ale filozofiei lui Friedrich Nietzsche (cunoaştere apolinică dominată de seninătate, de echilibru – tipul raţional şi cunoaştere dionisiacă, caracterizată prin beţie a simţurilor, prin gustul morţii şi al tragicului-tipul iraţional) sau ale filozofiei proprii (cunoaştere luciferică şi cunoaştere paradisiacă).

Titlul dezvoltă conotaţii luciferice sau dionisiace, definind un tip de creator dominat de instinctul vitalist, care instituie o nouă ordine, cosmică, a existenţei omului în natură. Titlul are o structură propoziţională, imperativă. Accentul semantic cade pe substantivul în vocativ „munţilor”, pentru că deschide seria sugestiilor simbolice despre munte. Astfel, Ivan Evseev consideră: *„**Muntele** este opus monotoniei şesului, adâncimii văilor şi instabilităţii apelor, muntele s-a constituit într-un simbol arhetipal cu multiple semnificaţii mitico-religioase, morale şi estetice. Valorile sale gravitează în jurul unui nucleu semantic care valorifică, înainte de toate, verticalitatea muntelui. El reprezintă un Axis Mundi (Axă a Lumii) sau o scară, ce înlesneşte ascensiunea omului spre înaltele valori spirituale, al căror simbol şi sediu este cerul. Pe de altă parte, muntele este centrul care organizează nu numai un spaţiu geografic, ci şi diferite fenomene şi procese macrocosmice şi microcosmice. Loc de întâlnire dintre cer şi pământ, muntele este un canal de comunicare dintre cele două stihii sau nivele ale cosmosului. În vechile credinţe el este lăcaşul zeilor sau spaţiul predilect unde se oficiază diverse rituri , menite să atragă asupra gliei şi asupra locuitorilor ei influenţele benefice ale cerului. [...] În mentalitatea oamenilor trecutului, urcarea unui munte era întotdeauna o acţiune cu caracter ritual, iar pe plan psihologic semnifică încercarea omului de a-şi depăşi propriile limite, o ascensiune spirituală, o ridicare prin cunoaştere de sine. Contemplarea muntelui ne provoacă un elan spre piscuri, ne îndeamnă la o participare activă la o simfonie a vieţii cosmice şi ne insuflă speranţa eternităţii.”*[3]

Discursul liric este format din 33 de versuri, organizate în patru secvenţe lirice (**I** – versurile 2-6, prima strofă; **II** – versurile 7-20, a doua strofă; **III** – versurile 21-27, a treia strofă; **IV** – versurile 28-32, a patra strofă), un incipit şi un vers liber final.

Incipitul poeziei *„Numai pe tine te am, trecătorul meu trup,”* conţine o constatare reflexivă, aceea că eul e conştient de sine ca trup trecător, supus silniciei timpului.

În prima secvenţă lirică, se sugerează naşterea unei tensiuni dramatice, marcate de

[1] Val. Panaitescu, coordonator, ***Terminologie poetică şi retorică***, Editura Universităţii”Al. I. Cuza”, Iaşi, 1994

[2] Eugen Todoran, ***Lucian Blaga. Mitul poetic***, Ed. Facla, Timişoara, 1981, pag. 157

[3] Ivan Evseev, ***Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale***, Ed. AMARCORD, Timişoara, 1994

opoziţia trup-„lutul tău slab" şi „straşnicul suflet". Poetul îşi manifestă, în secvenţa a doua, dorinţa de armonizare a celor două componente ale fiinţei, prin contopirea dionisiacă a omului cu ilimitatul, identificat aici cu muntele. Dezmărginirea stihială a eului capătă conturul unui spectacol cosmogonic, în care omul preia forme şi dimensiuni din natură: *„Daţi-mi un trup,/ voi munţilor/ mărilor,/ daţi-mi alt trup să-mi descarc nebunia/ în plin!/ Pământule larg, fii trunchiul meu,/"*. Şi, la fel ca în credinţele străvechi, noul trup urieşesc are nevoie de o inimă pe măsură: *„fii pieptul acestei năprasnice inimi".*

Ivan Evseev crede: ***„Inima*** *– considerată organ central în corpul fiinţei umane şi sediu al sentimentelor, are valenţele simbolice ale unui Centru macrocosmic, pus în relaţiile de similitudine şi interdependenţă cu toate elementele ce alcătuiesc modelul lumii în culturile tradiţionale. Semnifică bunătate, dragoste, viaţă, curaj, onoare şi intuiţie. Marile idei-consideră Pascal – ne vin din inimă. Este sediul funcţiei intelectuale la greci, la vechii indieni, la musulmani. Este punctul de întrepătrundere a spiritului şi materiei, lăcaş („templu") al lui Dumnezeu, în acest sens, e percepută ca un vas (cupă) care se umple de harurile cerului. Acest lucru este reflectat în hieroglifia egipteană, în simbolistica vest-europeană a Graalului, cupa cu sângele lui Isus, în triunghiul cu vârful în jos din simbolistica geometrică a multor popoare. Pe plan social, inima („marele monarh al organismului") reprezintă regele,autoritatea centrală, centrul administrativ (capitala = inima ţării). Inima (Anima) este un simbol feminin atât în mitologie, cât şi în psihologia abisală a lui C. G. Jung. Pe plan macrocosmic, ea a fost asociată Soarelui, în timp ce creierul a fost pus în relaţie cu Luna, despre care se credea până în Evul Mediu târziu că „îngroaşă apa şi răceşte creierul" (Paracelsius). Dubla mişcare a inimii, sistolică şi diastolică, a fost asemuită cu pulsaţia universului, cu fluxul şi refluxul."*[1]

A treia şi a patra secvenţă lirică sugerează capacitatea omului de a trăi sentimente complexe, antitetice: *„Când aş iubi"* şi *„Când aş urî*", dar şi de a aspira spre absolutul vieţii, construit în imagini metaforice grandioase: *„mi-aş întinde spre cer toate mările/ ca nişte vânjoase, sălbatice braţe fierbinţi,/ spre cer,/ să-l cuprind,/ mijlocul să-i frâng, să-i sărut sclipitoarele stele."* Imaginarul poetic se îmbogăţeşte acum cu motive artistice ale demitizării şi ale desacralizării: *„aş zdrobi sub picioarele mele de stâncă/ bieţi sori / călători"*

Finalul poeziei este construit simetric cu incipitul: *„Dar numai pe tine te am, trecătorul meu trup".* Poetul ajunge, cu tristeţe rafinată, la o concluzie similară cu premisa. Concepţia grecească, formulată de Platon, că trupul este temniţa unui zeu ascuns, pare să-l fi inspirat şi pe Blaga în speculaţiile sale lirico-filozofice.

Limbajul extrem de expresiv intră în alcătuirea metaforelor revelatorii – *„amfora eului meu îndărătnic", „bieţi sori",* a hiperbolelor-*„Prin cosmos auzi-s-ar atuncea măreţii mei paşi",„prefă-te-n lăcaşul furtunilor cari mă strivesc",* a invocaţiilor şi a exclamaţiilor retorice: *„Daţi-mi un trup,/ voi munţilor,/ mărilor,/ daţi-mi alt trup să-mi descarc nebunia/ în plin!"; „trecătorul meu trup", „mărilor" etc.*

Prozodia modernă concretizată în versuri libere, cu număr inegal de silabe şi cu ritm interior acordat sensibilităţii poetice blagiene susţine universul ideatic şi afectiv al textului.

Poezia *Daţi-mi un trup, voi munţilor* ilustrează ideea că: *„Spaima de anulare provoacă afirmarea violentă a eului, expansiunea, gestul de cuprindere frenetică a lumii."*[2]şi statuează un raport specific al poetului cu universul, de revelare a modului în care acesta poate participa la existenţa cosmică.

---

[1] Idem, ibidem.
[2] George Gană, ***Opera literară a lui Lucian Blaga***, Ed. Minerva, Bucureşti, 1976

Repere critice

- Ov. S. Crohmălniceanu, ***Literatura română între cele două războaie mondiale***, vol. I, Ed. Minerva, Bucureşti, 1974: *„E foarte greu, dacă nu imposibil, de judecat opera poetului fără o referire permanentă la sistemul său filozofic. Lirica lui Blaga transcrie stări sufleteşti care, neavând nimic conceptual, se amestecă totuşi intim cu preocupările speculative ale gânditorului. El îşi trăieşte plenar ideile, de unde ecoul lor adânc în lumea sentimentelor. Pe de altă parte, fiorul liric ia naştere la Blaga din reflexivitate şi însoţeşte pas cu pas mişcările unui spirit scormonitor.”*
- Constantin Ciopraga***, Personalitatea literaturii române****,* Institutul European, 1997: *„[...] Blaga se pronunţă pentru o întoarcere regeneratoare la izvoarele primordiale, invocând orizonturile inconştientului, formulele iniţiatice uitate, explorând straturi arhaice. Creează el însuşi mituri, în prelungirea celorlalte, văzând în cultura începuturilor o mare capacitate de reprezentare esenţială a lumii.”*
- Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, coordonatori*, **Dicţionarul scriitorilor români, A-C**,* Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1995: *„Între ipoteza eului integrat şi a celui înstrăinat de realităţile originare, obsedat de regăsirea Totalităţii, Blaga va construi o biografie exemplară, ca parte a unui mit poetic deplin închegat. [...] Substanţa romantică a unei asemenea viziuni este evidentă şi ea va cunoaşte fertile dezvoltări expresioniste, de la afirmarea elanului vitalist-nietzscheean din primele poeme, vizând contopirea frenetică cu „viforul nebun de lumină” sau cu noaptea primordială, până la sfâşierile de mai târziu ale eului vinovat de trădarea obârşiilor şi suferind de răul civilizaţiei moderne, văzute apocaliptic.”*
- Nicolae Balotă, ***Arte poetice ale secolului XX****,* Ed. Minerva,Bucureşti, 1976: *„Pentru Lucian Blaga, legătura dintre tăcere şi cuvinte, în cuprinsul poeziei, este de natură orfică. În tăcerea poetului care suspendă lumea cuvintelor obişnuite, banale, unelte tocite ale sensibilităţii comune, s-a refugiat cuvântul dintâi, esenţial, izvorul cuvintelor. [...] În această tăcere a poeţilor, cuvântul originar aşteaptă orfica mântuire care îl va readuce în lumea muritorilor. Poezia e un asemenea discurs orfic, o izbăvire a cuvântului, nu de tăcere, căci doar din tăceri e alcătuit, ci de cuvinte, de arta găunoasă a retoricii umane de toate zilele.”*

Particularităţi ale modernismului în opera lui Tudor Arghezi

TESTAMENT

de Tudor Arghezi

Nu-ţi voi lăsa drept bunuri, după moarte
Decât un nume adunat pe-o carte.
În seara răzvrătită care vine
De la străbunii mei până la tine,
Prin râpi şi gropi adânci,
Suite de bătrânii mei pe brânci,
Şi care, tânăr, să le urci te-aşteaptă,
Cartea mea-i, fiule, o treaptă.

Aşeaz-o cu credinţă căpătâi.
Ea e hrisovul vostru cel dintâi,
Al robilor cu saricile, pline
De osemintele vărsate-n mine.

Ca să schimbăm, acuma întâia oară,
Sapa-n condei şi brazda-n călimară,
Bătrânii-au adunat, printre plăvani,
Sudoarea muncii sutelor de ani.
Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite
Eu am ivit cuvinte potrivite
Și leagăne urmașilor stăpâni.
Şi, frământate mii de săptămâni,
Le-am prefăcut în versuri şi-n icoane.
Făcui din zdrenţe muguri şi coroane.

Veninul strâns l-am preschimbat în miere,
Lăsând întreagă dulcea lui putere.
Am luat ocara, şi torcând uşure
Am pus-o când să-mbie, când să-njure.
Am luat cenuşa morţilor din vatră
Şi am făcut-o Dumnezeu de piatră,
Hotar înalt, cu două lumi pe poale,
Păzind în piscul datoriei tale.

Durerea noastră surdă şi amară
O grămădii pe-o singură vioară,
Pe care ascultând-o a jucat
Stăpânul ca un ţap înjunghiat.
Din bube, mucegaiuri şi noroi

Iscat-am frumuseţi cu preţuri noi.
Biciul răbdat se-ntoarce în cuvinte
Şi izbăveşte-ncet pedepsitor
Odrasla vie-a crimei tuturor.
E-ndreptăţirea ramurei obscure
Ieşită la lumină din pădure
Şi dând în vârf ca un ciorchin de negi
Rodul durerii de vecii întregi.

Întinsă leneşă pe canapea,
Domniţa suferă în cartea mea.
Slova de foc şi slova făurită
Împerechiate-n carte se mărită,
Ca fierul cald îmbrăţişat în cleşte,
Robul a scris-o, Domnul o citeşte,
Făr-a cunoaşte că-n adâncul ei
Zace mânia bunilor mei.

Creator de excepţională vigoare, Arghezi produce în poezia românească interbelică o revoluţie estetică de proporţiile aceleia înfăptuite de Eminescu în veacul anterior.

Testament deschide cel dintâi volum al autorului, *Cuvinte potrivite* (1927), impunând o concepţie şi un limbaj poetic de flagrantă noutate. Ea este o reflecţie în versuri pe **tema** creaţiei şi a artistului, deci o **artă poetică**.

Artele poetice apar în literatura română odată cu opera eminesciană (***Epigonii***, ***Criticilor mei***, ***Numai poetul*** etc.), exteriorizând frământări legate de raportul dintre idee şi limbaj, dintre simţire şi imagine artistică sau legate de operă şi de receptarea ei ori de singularitatea poetului ca fiinţă creatoare.

Meditaţia lirică argheziană abordează semnificaţia cărţii ca rod spiritual, resursele poeziei şi ale limbajului artistic, relaţia dintre talent şi inspiraţie în realizarea produsului estetic. Opera dezvăluie un crez artistic particular.

Dat fiind că poetul se închipuie pe sine ca o verigă între generaţii şi îşi înţelege opera ca un receptacul al suferinţelor şi al nădejdilor unui lung şir de robi ai pământului, în faţa cărora se pleacă în semn de respect şi de recunoştinţă, ***Testament*** cumulează şi note de **poezie socială**.

Motivele prezente în acest **text liric programatic**: cartea, „cuvintele potrivite”*, poeta faber* (poetul făuritor, meşteşugar, cel care cizelează lexicul poetic), inspiraţia (*„slova de foc”*), truda artistică (*„slova făurită”*), cititorul (*„Domnul”*) sunt specifice tratării dintr-o perspectivă unică, individuală a aspectelor caracteristice procesului/ universului creaţiei.

Această artă poetică aparţine **modernismului** prin **dimensiunea sa reflexivă** (ilustrează lirica de meditaţie filosofică), prin **ineditul metaforei**, prin **cultivarea esteticii urâtului**, prin **sensibilitatea artistică nouă** ce produce **inedite resurse ale lirismului**, prin **sintaxa poetică mai dificilă**, prin **reformarea unităţilor strofice**.

Registrul lexical atât de variat al poemului, bazat pe contraste puternice, susţine **viziunea despre lume** a unei personalităţi energice, pentru care viaţa, opera, relaţia cu materia brută ce trebuie să devină limbaj artistic, raporturile cu receptorii creaţiei sale înseamnă confruntare, mistuire lăuntrică, sfidare a prejudecăţilor, gest distructiv şi de reîntemeiere totodată.

Ivit *„la lumină, din pădure”*, dintr-un neam de lucrători neştiuţi ai pământului, poetul le păstrează atitudinea. Pentru el, ca şi pentru cei cu *„osemintele vărsate-n mine”*, existenţa se măsoară în faptă. Strămoşii au încercat să îmblânzească pământul pentru a-i lua roadele, artistul se străduieşte să domesticească *„graiul”*, să-i înfrângă sălbăticia, pentru a-l face expresie poetică.

Creatorul uman dobândeşte virtuţi aproape demiurgice (*„Făcui din zdrenţe muguri şi coroane”*) iar capacitatea sa constructivă se reflectă într-o bibliogeneză prezentată posterităţii cu limpedea conştiinţă a valorii (*„Cartea mea-i, fiule, o treaptă”*).

Titlul, un substantiv abstract, are, prin multitudinea de consoane, o sonoritate gravă, iar prin semnificaţie (act juridic de voinţă unilaterală, prin care o persoană îşi exprimă dorinţele ce urmează a-i fi împlinite după moarte, în special în legătură cu transmiterea averii sale) o aură solemnă. Vocativul *„fiule”*, din cuprinsul primei strofe, pune testatarul (autorul testamentului) în legătură cu *„fiul”*, moştenitorul averii spirituale concentrate într-o *„carte”*. *„Fiul”* devine, simbolic, primitorul şi păzitorul comorii încredinţate prin document, receptorul operei de artă, fără de care valorile închise în tezaur s-ar irosi.

Între *„tată”* (artistul) şi *„fiu”* (lectorul) se creează o legătură peste timp, care sfidează moartea.

Titlul poate face trimitere şi la o poziţie fermă, în fapt la o atitudine estetică tranşantă, de la care autorul nu acceptă să facă abatere. În această situaţie, s-ar putea vorbi despre atitudinea de recuperare a urâtului, de metamorfozare a lui în valori ale artei eterne.

Termenul *„testament”* oferă şi sugestii religioase, evocând textele sacre: Vechiul şi Noul Testament, mărturii despre credinţă, de dinainte şi după naşterea lui Hristos. Devoţiunea ia, în opera argheziană, formă statuară (*„Am luat cenuşa morţilor din vatră/ Şi am făcut-o Dumnezeu de piatră”*).

Întrucât un act cum este testamentul se întocmeşte, în general, la vârsta maturităţii şi după o perioadă de acumulări, moştenirea lăsată de poet implică ideea unei cristalizări artistice depline, a unei izbânzi creatoare ce poate fi dăruită posterităţii.

Caracterul de artă poetică al ***Testamentului*** arghezian, unicitatea viziunii estetice exprimate fac din această poezie o ilustrare a **lirismului subiectiv**. Autorul se suprapune eului poetic, într-o tentativă de autodefinire memorabilă, în care se regăsesc mărcile lingvistice ale implicării (pronume şi verbe la persoana I).

Din punct de vedere **compoziţional**, textul este un monolog adresat. Mesajul este transmis de o instanţă generică, testatarul, către altă instanţă generică, fiul, pe un ton înflăcărat, plin de patimă.

Incipitul stabileşte contactul între cei doi poli ai comunicării, eu-tu, determinând instantaneu un înalt nivel al emoţiei lirice: *„Nu-ţi voi lăsa drept bunuri, după moarte, / Decât un nume adunat pe-o carte”*. El deschide calea confesiunii poetice, precizându-i cursul simbolic: discursul autoreferenţial vizează destinul unui creator şi al unei opere.

Poezia este alcătuită din cinci strofe inegale, în care tensiunea exprimării ideilor şi a sentimentelor rămâne la fel de puternică. Primele două stabilesc tipul moştenirii – spirituală – şi obligaţiile succesorului/ lectorului. Strofele a treia şi a patra dezvăluie relaţia dintre poet şi strămoşi, sursele creaţiei sale, metamorfoza cuvântului obişnuit sau nepoetic într-un instrument vrăjit, rolul purificator al artei. Ultima strofă cuprinde mărturisirea argheziană despre actul creator care este, în egală măsură, talent şi trudă

dar şi despre specificul poeziei: artă a simţirii tumultuoase, ridicată împotriva tuturor prejudecăţilor literare.

Simbolul central al textului este cartea. Acesta apare, **simetric**, de câte două ori, în prima şi în ultima strofă, dând rotunjime discursului liric şi accentuându-i semnificaţiile. El devine şi un **element de recurenţă**.

Seva acestei poezii este alimentată de numeroase **opoziţii** precum: *„sapă”/„condei”*, *„brazdă”/„călimară”*, *„graiul lor cu-ndemnuri pentru vite”/„cuvinte potrivite”*, *„zdrenţe”/„muguri”*, *„venin”/„miere”*. Toate acestea sugerează atât progresul cultural al umanităţii de-a lungul timpului cât şi puterea transformatoare a artei. Caracterul oximoronic al unor structuri (*„Din bube, mucigaiuri şi noroi/ Iscat-am frumuseţi şi preţuri noi”*) scoate în evidenţă personalitatea creatoare excepţională a celui care se defineşte pe sine în calitate de conştiinţă şi de sensibilitate artistică modernă.

Imaginarul poetic

Celebra artă poetică argheziană se foloseşte de metafora testamentului pentru a ilustra istoria operei de artă de la stadiul incipient (*„graiul lor cu-ndemnuri pentru vite”*) până la şlefuirea ei definitivă (*„în versuri şi-n icoane”*), având un rol bine determinat în lume (*„E-ndreptăţirea ramurei obscure/ Ieşită la lumină din pădure”*), despărţindu-se în cele din urmă de creator (*„Robul a scris-o, Domnul o citeşte”*) pentru a ajunge o moştenire spirituală de mare preţ (*„Cartea mea-i, fiule, o treaptă. / Aşeaz-o cu credinţă căpătâi”*), pentru multe generaţii.

Atitudinea poetului oscilează între modestie şi conştientizarea deplină a propriei valori revărsate în operă. Echivalarea averii agonisite într-o viaţă doar cu *„un nume adunat pe-o carte”* poate părea expresia unei judecăţi despre sine mult prea severe sau mărturisirea risipei. În fapt, această moştenire, aparent măruntă, compusă fiind din semne – semnele numelui, semnele cărţii – integrează un întreg univers, care, prin esenţa lui, nu este perisabil precum bunurile materiale. Numele şi cartea înaintează împreună, în timp, solidar, fiind prelungirile imateriale şi indestructibile ale făpturii de humă din care s-au desprins.

Postura de *„rob”* supus unui *„Domn”* (cititorul) nu reprezintă decât unul dintre rolurile pe care şi le asumă artistul. El se arată totodată ca ziditorul unei uriaşe trepte de progres social şi cultural, treaptă ce preschimbă munca brută a câmpului în trudă intelectuală; este necesarul liant al generaţiilor, meşteşugarul de cuvinte – *„leagăne”* ale sensibilităţii *„urmaşilor stăpâni”*; primeşte atributele alchimistului (*„Făcui din zdrenţe muguri şi coroane”*) dar şi ale unei instanţe justiţiare (*„Biciul răbdat se-ntoarce în cuvinte”*).

Toate aceste roluri semnalează o cuprinzătoare şi responsabilă înţelegere a misiunii sale. Poetul nu este un ego care se exhibă orgolios în faţa contemporanilor. Personalitatea sa absoarbe valorile morale şi idealurile strămoşilor (*„osemintele vărsate-n mine”*), le dă înfăţişarea estetică necesară şi le transmite posterităţii. El este spaţiul fertil în care trecutul întunecat (*„râpi”*, *„gropi”*) se face viitor lipsit de orice ameninţare (*„... să le urci te-aşteaptă”*). În vocea poetului răsună glasurile rămase neauzite ale atâtor oameni care s-au stins în durere, sacrificaţi, în *„sudoarea muncii sutelor de ani”* şi de aceea ***Testamentul*** său capătă valenţe colective (*„Durerea* ***noastră*** *surdă şi amară/ O grămădii pe-o singură vioară”*).

Procesul creator, diferit de munca aspră a predecesorilor, este simbolizat prin alte unelte: condeiul şi călimara. Totuşi efortul îndelungat, îndărătnic rămâne, căci e nevoie să fie *„frământate mii de săptămâni”* substanţele amorfe din care se va naşte poezia.

Pentru Arghezi, nu există cuvinte nepoetice. Câmpul lexical al materiilor infame: *„zdrenţe”*, *„bube”*, *„mucigaiuri”*, *„noroi”* sugerează atitudinea de frondă a creatorului faţă de convenţiile poetice artificiale, respinse cu fermitate. Ca şi autorul francez Charles Baudelaire, întemeietorul direcţiei lirice a reabilitării urâtului, Arghezi crede că apoeticul trebuie să fie considerat unul dintre mijloacele fireşti ale poeziei care, mai mult decât oricare altă artă, are putere transfiguratoare. *„Totul e sacru în mâinile artistului”*, declara el într-un articol, *„şi operaţia de a scoate perle acolo unde vulgul nu vede decât muscărie e dumnezeiască”*. Cu multă trudă şi cu har, *„noroiul”*, *„veninul”* ajung să primească strălucirea şi nobleţea veşmintelor poetice, dovedind că poezia e pretutindeni şi că artistul e cu atât mai mare, cu cât ştie s-o descopere mai adânc, în straturi neumblate, respingătoare la prima vedere.

Creaţia e inspiraţie (*„slova de foc”*) dublată de şlefuire trudnică a materialului lingvistic brut (*„slova făurită”*), iar rezultatul sublim sunt *„cuvintele potrivite”*. A face poezie este o angajare fundamentală şi nu instinctul de a urma o modă literară, după cum afirmă însuşi autorul ***Testamentului***: *„Când m-am ivit incidental printre scriitori, veneam cu totul din altă parte, din părţi în care nu pusese încă nici un scriitor calificat piciorul. Şi miroseam a sălbăticie, ca un lup intrat din eroare în cetate. Scriam fără să vreau să fiu ceea ce se numeşte un scriitor, lucrul se simte clar din* ***Cuvinte potrivite,*** *care nu măgulesc falsificările intelectuale şi artistice ale nici unui gen de a mânji hârtia”*.[1]

Caracteristici ale limbajului poetic

Trăsăturile cele mai izbitoare ale limbajului poetic arghezian sunt **expresivitatea** şi **ambiguitatea**, caracteristici ale poeziei moderniste.

Expresivitatea este produsă, **la nivel lexico-semantic**, de asocierile surprinzătoare de cuvinte (*„seara răzvrătită”*, *„slova de foc”*, *„ciorchin de negi”*) de procedeul realizării seriilor sinonimice din metafore (*„graiul lor cu-ndemnuri pentru vite” = „zdrenţe” = „venin”* sau *„bube” = „mucigaiuri” = „noroi”*), procedeu urmat şi în construirea antonimiei (*„venin ≠ „miere”*; *„zdrenţe” ≠ „muguri şi coroane”*). În prima strofă, în care se stabileşte relaţia autor-cititor, predomină termenii din vocabularul fundamental (*„bunuri”*, *„moarte”*, *„nume”*, *„carte”*, *„străbunii”*, *„tânăr”* etc.) folosiţi, în cea mai mare parte cu sens figurat, situaţie care se repetă în ultima strofă (*„leneşă”*, *„suferă”*, *„fier”*, *„cleşte”*, *„a scris-o”* etc.), unde se face din nou raportarea autorului şi a operei sale la receptorul de artă. Strofele intermediare, de reliefare a legăturilor trecutului (reprezentat de *„bătrâni”*) cu prezentul (exprimat de poet) şi cu viitorul (întrupat în *„fiu”*), timpuri pe care poezia le contopeşte prin ideatică şi prin limbaj, fac loc unor categorii diferite de cuvinte. Ceea ce defineşte laolaltă termenii/ expresiile populare (*„căpătâi”/ „pe brânci”*), regionalismele (*„grămădii”*), arhaismele (*„hrisovul”*, *„condei”*), vocabulele considerate până la Arghezi antipoetice (*„să-njure”*, *„negi”*), terminologia religioasă (*„icoane”*, *„Dumnezeu”*), neologismele (*„crimei”*, *„obscure”*) este capacitatea lor unică de armonizare. Intensitatea trăirilor artistului care se prezintă ca o conştiinţă reunită a trecutului şi a prezentului, aflată în pragul judecăţii morale şi estetice a viitorului, face ca nicio notă discordantă a rostirii poetice să nu se strecoare. Suavitatea şi brutalitatea exprimării coexistă în acelaşi vers sau în versuri consecutive, semn al unei extraordinare capacităţi de nuanţare a atitudinii/ ideii/ sentimentului.

[1] Apud Mircea Scarlat, *Istoria poeziei româneşti*, vol. III. Ed. Minerva, Bucureşti, 1986.

Poetul alege de obicei cuvinte concrete, cu mare forţă evocatoare: *„muguri”*, *„ţap înjunghiat”*, *„fierul cald îmbrăţişat în cleşte”*, preocupat fiind să dea limbajului, după cum el însuşi afirmase în presa vremii, *„însuşiri materiale”*.

La **nivel stilistic**, frecvenţa metaforei, pe care G. Călinescu o considera drept *„un poem mic, o structură cu o temă dominantă”* generează adeseori **ambiguitatea** sensurilor, ca în versurile: *„Întinsă leneşă pe canapea, / domniţa suferă în cartea mea”*, în care metafora *„domniţei”* poate evoca tentaţia reprimată a afectului artistic facil sau impulsul alinierii scriitorului la o matrice de concepţie şi de stil care să fie a timpului sau, dimpotrivă, prejudecata estetică a receptorilor de poezie etc.

Omniprezenţa acestei figuri de stil determină o lectură literală şi o relectură în cheie simbolică. Metaforele creează imagini vizuale (*„cenuşa morţilor din vatră”*), auditive (*„Durerea [...] o grămădii pe-o singură vioară”*), gustative (*„veninul strâns l-am preschimbat în miere”*), dar, cel mai des, alertează mai multe simţuri în acelaşi timp (*„Durerea noastră* ***surdă*** *şi* ***amară****/ O* ***grămădii*** *pe-o singură* ***vioară****, / Pe care* ***ascultând-o a jucat****/ Stăpânul ca un* ***ţap înjunghiat***). După cum se poate remarca, metafora este acaparatoare şi, în albia ei de semnificaţie, sunt atrase şi alte figuri de stil precum epitetul simplu (*„torcând* ***uşure****”*), epitetul dublu (*„Durerea noastră* ***surdă*** *şi* ***amară***), oximoronul (*„izbăveşte pedepsitor”*), enumeraţia (*„bube, mucegaiuri şi noroi”*), inversiunea (*„iscat-am”*) etc. În constituirea metaforelor intră termeni din variatele registre ale limbii, ca într-o concludentă demonstraţie artistică despre forţele uriaşe de sugestie ale limbajului uzual sau frust, şocant, aparent apoetic, dar şi despre capacitatea transfiguratoare nelimitată a poeziei.

Harta gândirii poetice din ***Testament*** se dezvoltă pornind de la câteva repere metaforice fundamentale: cartea (ca laitmotiv), *„bube, mucegaiuri, noroi”* metamorfozate în *„frumuseţi şi preţuri noi”*, *„slova de foc”* şi *„slova făurită”*, în jurul cărora se organizează crezul poetic arghezian.

Limbajul artistic utilizat în ***Testament*** scoate în evidenţă, la **nivel morfologic**, preferinţa pentru substantive, ceea ce determină *„prezenţa masivă a concretului”* (Mircea Scarlat) care nu este însă decât incarnarea imperceptibilului, în imaginaţia poetului. *Pădurea*, *ramura*, *ciorchinul de negi* sunt termeni/ structuri cu valoare de reprezentări ale opoziţiei întuneric/lumină, durere infernală/speranţă şi nu semnele lingvistice corespunzătoare unei realităţi exterioare, identificabile.

Verbele şi pronumele cunosc, derutant, dese schimbări de persoană. Eul poetic se desemnează prin formele de persoana întâi, singular a unor verbe sugestive pentru actul creator: (*„am preschimbat”*, *„făcui”* etc.) dar şi prin cele de persoana întâi, plural (*„să schimbăm”*), integrându-se în rândul artiştilor contemporani cărora le revine sarcina de a păstra memoria trecutului şi de a nu-i înjosi moştenirea.

Persoana a doua, singular a verbelor şi a pronumelor (*„aşeaz (-o)”*, *„tine”*, *„te”*) introduce în text interlocutorul, *„fiul”*, tratat cu afecţiune şi avertizat asupra însemnătăţii *„averii”* primite. Dar şi robii de odinioară ai pământului sunt convocaţi la acest dialog cu urmaşul, aşa cum o arată forma adjectivului posesiv (*„Ea e hrisovul* ***nostru*** *cel dintâi, / Al robilor cu saricile pline/ De osemintele vărsate-n mine”*). Persoana a treia e utilizată atât ca substitut pentru persoana întâi (*„robul”* = poetul) cât şi ca referire la un locutor absent (*„Domnul”*). Alternanţa timpurilor verbale (perfect simplu: *„grămădii”*; perfect compus: *„a jucat”*; prezent: *„izbăveşte”*; viitor: *„nu voi lăsa”*) simbolizează momentele diferite parcurse de creaţia artistică, de la stadiul laboratorului poetic, până la confruntarea cu receptorul contemporan şi mai apoi cu posteritatea, când ea devine

bun al tuturor. Uneori, timpul prezent impune judecăţi atemporale despre poezie: *„Seara de foc şi slova făurită/ Împărechiate-n carte se mărită, / Ca fierul cald îmbrăţişat în cleşte”.*

Din punctul de vedere al construcţiei frazelor, ***Testament*** solicită lectorul printr-o topică neaşteptată, prin **dislocările sintactice**: *„Şi care, tânăr, să le urci te-aşteaptă, / cartea mea-i, fiule, o treaptă”*. Frazele sunt, în general, lungi, enunţiative, caracteristice unei confesiuni/ autodefiniri. Caracterul adresat al primelor două strofe le susţine patosul. Patru versuri consecutive din strofa a treia se deschid cu verbul-predicat, dezvăluind o atitudine energică şi accentuând caracterul de poezie programatică al textului: *„Am luat...”/ „Am pus...”/ „Am luat...”/ „Şi am făcut...”*

Arghezi se dovedeşte un autor inovator şi la nivelul **organizării strofice** şi la cel al **prozodiei**. Strofele inegale (8 versuri – octavă; 4 versuri – catren; 18 versuri – strofă polimorfă; 13 versuri – strofă polimorfă; 8 versuri – octavă) sugerează stări emoţionale diferite, frângeri bruşte ale discursului poetic şi continuări largi, explicative, de mare vibraţie sufletească, tonalităţi variate ale frazei. Rima, împerecheată, este când masculină (accentul cade asupra ultimei silabe), când feminină (cuvintele de la sfârşitul versului primesc accent pe silaba penultimă) stabilind şi ele un joc între asprime şi suavitate, iar ritmul – variabil.

Testament este o artă poetică reprezentativă pentru direcţia modernistă interbelică, o explicitare a rolului artistului şi al poeziei, ce nu-şi propune epuizarea subiectului: *„Robul a scris-o, Domnul o citeşte, /* ***Făr-a cunoaşte*** *că-n adâncul ei/ zace mânia bunilor mei”.* Poezia rămâne să trăiască în sfera inefabilului, folosind orice resurse ale limbii, înălţând urâtul, prin meşteşug şi simţire, la nobleţea diamantului.

PSALM

de Tudor Arghezi

Nu-ţi cer un lucru prea cu neputinţă
În recea mea-ncruntată suferinţă.
Dacă-ncepui de-aproape să-ţi dau ghes,
Vreau să vorbeşti cu robul tău mai des.

De când s-a întocmit Sfânta Scriptură
Tu n-ai mai pus picioru-n bătătură
Şi anii mor şi veacurile pier
Aci sub tine, dedesubt, sub cer.

Când magii au purces după o stea,
Tu le vorbeai – şi se putea.
Când fu să plece şi Iosif,
Scris l-ai găsit în catastif
Şi i-ai trimis un înger de povaţă –
Şi îngerul stătu cu el de faţă.
Îngerii tăi grijeau pe vremea ceea
Şi pruncul şi bărbatul şi femeea.

Doar mie, Domnul, veşnicul şi bunul,
Nu mi-a trimis, de când mă rog, nici-unul...

Psalmul este o creaţie de factură religioasă, un omagiu adresat divinităţii, care poate lua forma rugăciunii. Apărut în Antichitatea ebraică şi legat în mod special de numele regelui-poet David (cei 151 de psalmi din Vechiul Testament), psalmul devine în literatura modernă cultă o specie a liricii filosofice, de interogaţie asupra umanului, prin raportare la transcendent. Cele mai cunoscute abordări ale speciei sunt, în literatura română, ***Psalmii*** arghezieni şi ***Psalmul*** lui Lucian Blaga.

Psalmii arghezieni, în număr de cincisprezece, din care nouă se află în volumul *Cuvinte potrivite* (1927) pot fi rodul experienţei de viaţă monahală a autorului, retras, pentru cinci ani, la mănăstirea Cernica, în vremea primei tinereţi. În acelaşi timp, ei pot fi legaţi de preocuparea omului timpurilor moderne de a se război cu *„cerurile reci”*, încremenite în tăcere, de a provoca un răspuns la întrebările sale mistuitoare. Atitudinile poetului luminează diverse faţete ale relaţiei cu divinul: neîncredere, provocare, blasfemie, căinţă, smerenie, aşteptare febrilă, imputare, scoţând în evidenţă tot atâtea posturi ale omului care a pierdut sentimentul autentic al sacrului şi, pentru a-şi păstra credinţa, are nevoie de o epifanie (manifestare, întrupare a divinului).

Psalmul VI din volumul de început al lui Arghezi surprinde ipostaza unui *Deus absconditus*, sursă continuă de suferinţă pentru omul rămas singur sub cerul pustiu. **Motivele** literare ce însoţesc această **temă** sunt: vânătoarea, şoimul, aşteptarea, căutarea, revolta.

Titlul este rematic (G. Genette) şi face trimitere la specie. Substantivul comun care îl compune, prin numărul mare de consoane, denotă sobrietate, iar prin absenţa articolului, refuză individualizarea. Acesta este **un** psalm ce surprinde **o** reflectare din multele posibile ale raportului om/divinitate.

Spre deosebire de eul poetic bacovian, eul liric arghezian nu cunoaşte decât prin excepţie apatia, abandonul, asaltul neîndurător al altor voinţe asupra sa ori teroarea obiectelor. El se defineşte prin acţiune, prin nevoia de confruntare, prin asumarea riscurilor faptei; este la fel de pătimaş când iubeşte şi când urăşte; îl caracterizează mai degrabă patosul romantic decât melancolia muzicală a simboliştilor, deşi autorul nu teoretizează şi nici nu profesează fidel vreo doctrină literară. **Viziunea despre lume** transmisă de ***Psalmul VI*** (*„Te drămuiesc în zgomot şi-n tăcere”*) defineşte întru totul personalitatea unui luptător gata să dea piept cu oricine, chiar şi cu Fiinţa Supremă. În absenţa revelării Creatorului, omul trăieşte în încordarea pândei. Fiindcă Dumnezeu nu se află în sine, el îl caută în afară, precum Dionis, personajul eminescian. Dorinţa pătimaşă şi lacomă de a-L capta omeneşte, adică prin simţuri, este sugerată prin intermediul a două verbe ce exprimă acţiuni din sfera concretului: *„să văd”, „să pipăi”*. Psalmistul îşi socoteşte asaltul cerurilor *„dârz şi fără de folos”*, reliefându-şi neputinţa. Asiduitatea lui încrâncenată nu este de ajuns, toate eforturile sale (*„Te drămuiesc în zgomot şi-n tăcere”*), mobilizarea extremă a fiinţei, desemnată prin metafora *„taurului sălbatic”*, au totuşi o măsură umană. Afirmarea impetuoasă a voinţei, prin verbul la indicativ prezent, ca o sugestie a unui continuum sufletesc, *„vreau”*, nu determină şi transformarea în act a cererii sale. Văzduhul rămâne închis, cu tainele ferecate, exercitându-şi însă necontenit fascinaţia asupra omului: *„Eşti visul meu din toate cel frumos”*.

Discursul poetic scoate la iveală o tensiune interioară dureroasă, în exprimarea căreia sunt antrenate forme verbale şi pronominal-adjectivale de persoana întâi (*„drămuiesc”, „pândesc”, „să ucid”, „să-ngenunchi”, „mă”, „meu”*) dar şi de persoana a doua (*„eşti”, „Te”, „Tine”*). Tot fluidul emoţional al textului se scurge între un *„eu”* concret, asiduu, vehement şi un *„tu”* fără formă, fără glas, ceea ce dă **lirismului subiectiv** al operei un caracter accentuat dramatic.

Compoziţia. ***Psalm VI*** cuprinde patru catrene ce reprezintă tot atâtea nuclee de frământare lăuntrică, în expansiune. Fiecare strofă aduce cu sine un alt argument al neliniştii, al neîmpăcării, care îl prelungeşte pe cel anterior şi îl intensifică. Primul catren echivalează poziţia omului cu a vânătorului şi pe a divinităţii cu a Marelui Vânat; al doilea este o mărturisire a atitudinii oscilante în credinţă dar şi a iubirii şi a sfielii în faţa Ziditorului; strofa a treia aduce făptura sacră la limita dintre fire şi nefire, ultima situează omul şi divinul pe o poziţie de confruntare.

Incipitul surprinde un conflict psihologic deja instalat, aspect semnalat prin folosirea verbului la prezent (*„Te drămuiesc în zgomot şi-n tăcere”*), sugestie a unei stări continue de încordare. Surescitarea, contradicţiile din sine şi din afară, suişurile şi coborâşurile sufleteşti se exprimă printr-un larg sistem de **opoziţii** întâlnite încă din versul prim: *„zgomot”/ „tăcere”*; *„să Te ucid? Sau să-ngenunchi...”*; *„credinţă”/ „tăgadă”*; *„Pari când a fi, pari când că nu mai eşti”*; *„Fără să vreau/ Vreau...”* etc. Organizat ca un **monolog** al disperării, al îndoielii şi al sfidării, textul poetic se dezvoltă în albia suferinţei înverşunate, primind ca marcă stilistică **antiteza**. Rolul acestui procedeu este de a sublinia condiţia tragică a omului modern, o conştiinţă scindată şi neliniştită, deoarece *„Omul profan este descendentul lui «homo religiosus» şi nu poate anula propria sa istorie, comportamentele strămoşilor săi religioşi, care l-au făurit aşa cum este el astăzi...”*[1]

Elemente de recurenţă devin două structuri cu o putere covârşitoare de semnificaţie: *„**Pari când** a fi, **pari când** că nu mai eşti”* şi *„Fără **să vreau** să ies biruitor/ **Vreau** să Te pipăi şi să urlu: Este!”*. Cea dintâi structură se constituie dintr-un verb al

[1] M. Eliade, *Sacrul şi profanul*, Ed. Humanitas , Bucureşti, 1995.

iluziei, al inconsistenţei hieratice – *„pari”* şi dintr-un adverb cu valoare conjuncţională – *„când”*, echivalent al conjuncţiei disjunctive *„ba”*. Ambele elemente surprind caracteristica fundamentală a percepţiei sacrului de către om: aproximarea, căci ceea ce este realitate suprasensibilă nu poate fi descoperit prin simţuri.

Cea de-a doua structură uneşte contradicţiile inerente umanului, negarea (*„fără să vreau”*) şi afirmarea (*„vreau”*), indicând totodată patima căutării unicului leac al îndoielii, şi anume întruparea divinului.

Imaginarul poetic valorifică scenariul vânătorii, având puterea, caracteristică poeziei moderniste, de a concretiza abstracţiuni. Cele două ipostaze, vânătorul şi vânatul sunt corporalizări cu funcţie de **simbol**. *„Simbolismul vânătorii se prezintă destul de firesc sub două aspecte: omorârea animalului, adică distrugerea ignoranţei, a tendinţelor nefaste; şi căutarea vânatului, mersul după urmele lui, ce reprezintă căutarea spirituală”*[1]*.* Este vădit că, în cazul operei lui Arghezi, vânătorul este căutătorul de adevăr, de înţelepciune şi de credinţă. Vânatul se identifică, metaforic, cu hrana lui, cu energia vitală a făpturii sale.

Distribuţia formelor pronominale şi verbale de persoana întâi şi a doua care apar de-a lungul textului poetic, cu tot atâta insistenţă, indică importanţa egală a celor două posturi. Căutătorul se justifică prin fervoarea urmăririi prăzii, iar vânatul îşi revelează însemnătatea prin patima trezită în urmăritorul său.

Aşteptarea şi pânda se desfăşoară într-un timp concret limitat şi devin constante ale manifestării omului aflat în iureşul lumii (*„în zgomot”*) sau în singurătate (*„şi-n tăcere”*). El încearcă să dobândească adevărul absolut, provocând revelarea Celui care nu cunoaşte timpul şi nu se supune legităţii: *„În viziunea argheziană par să coexiste două moduri ale transcenderii: unul, prin contemplare, în pasivitatea aşteptării unei revelări, altul prin asaltul impetuos, prin trecerea violentă «dincolo». În mitologia biblică: visul cu scara la cer, pe de o parte, lupta cu îngerul pe de alta”.* [2] *„Măsurarea”* forţelor creaturii cu ale Creatorului nu este decât un gest de provocare a sacrului întru arătare, întru manifestare: *„Vreau să te pipăi şi să urlu: Este!”*. Sfâşiat între *„credinţă”* şi *„tăgadă”*, psalmistul vrea să-i smulgă cerului dovada supremă a existenţei făpturii de lumină care-l locuieşte. Spiritul lui răzvrătit parcurge, fără odihnă, cu o iuţeală ameţitoare, treptele atitudinilor extreme: *„Să Te ucid? Sau să-ngenunchi a cere.”*; *„Rămân cu tine să mă mai măsor”/ „Şi nu-ndrăznesc să Te dobor din cer grămadă”.*

Cel neaflat şi fără trup este desemnat prin metafora şoimului, *„prinţul păsărilor”*, *„principiu ceresc”* (*Dicţionarul de simboluri*), prin echivalenţa cu *„visul meu din toate cel frumos”* şi prin simbolistica apei-oglindă (*„Ca-n oglindirea unui drum de apă, / Pari când a fi, pari când că nu mai eşti”*). Toate aceste *„identificări”* se fac în închipuirea umană şi nu în afară, ca existenţă obiectivă, tangibilă.

Întrezărit *„printre peşti”*, el este o reflectare din stele. Divinul înseamnă, în fapt, reuniunea unor concepte: înaltul (eticul), frumosul (esteticul), absenţa devenirii (eternitatea).

Dacă sfera umană se lasă cuprinsă prin verbe ce indică acţiuni (*„pândesc”*, *„să ucid”*, *„să-ngenunchi”*, *„caut”* etc.), semne ale inconstanţei în atitudini, ale unei perpetue frământări în sine, sacrul se defineşte invariabil prin verbul existenţei (*„**eşti** şoimul”*; *„**eşti** visul”*; *„pari când **a fi**, pari când că nu mai **eşti**”*; *„**Este**!”*), ca o dovadă a egalităţii cu sine. Însă existenţa Sa nu este o certitudine, ci o conjectură. Structura *„eşti somnul”* face

[1] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, vol. 3.
[2] Nicolae Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1979.

parte dintr-o interogaţie, *„eşti visul”* este o impresie cristalizată în străfundurile subiectivităţii umane, iar ultima construcţie îl asociază pe *„a fi”* cu *„a părea”*, relativizându-i radical înţelesul. Cu valoare peremptorie, sporită şi de folosirea semnului exclamării, apare numai ultima formă: *„Este!”*, numai că ea exprimă o concluzie către care tânjeşte sufletul psalmistului şi nu confirmarea definitivă pe care o aşteaptă.

Caracteristici ale limbajului poetic

Reformator de înaltă ţinută al limbajului poetic românesc, Arghezi îşi dovedeşte şi în acest ***Psalm*** capacitatea extraordinară de a mânui limba.

La **nivel lexico-semantic**, se remarcă folosirea exclusivă a termenilor din vocabularul fundamental. Caracterul unitar al lexicului face ca discursul poetic să capete coerenţă şi forţă. Prezenţa, într-o propoziţie însemnată, a cuvintelor concrete sprijină constituirea imaginilor, mai ales în situaţiile în care reprezentarea fixează, fulgurant, inimaginabilul: Dumnezeu e *„şoim”* ce s-ar putea prăbuşi din cer *„grămadă”*, e *„oglindirea unui drum de apă”*. Abstracţiuni precum raportul om-divinitate şi setea de absolut a fiinţei mărginite iau şi ele o înfăţişare, compunând o *„scenă”*: *„taurul sălbatec se adapă”* şi, printre peşti, răsturnată din stele, zăreşte umbra lui Dumnezeu.

Sensul figurat pune în mişcare seva cuvintelor, din incipit (*„Te* ***drămuiesc*** *în* ***zgomot*** *şi-n* ***tăcere****”*) şi până la final (*„Rămân cu tine* ***să mă*** *mai* ***măsor****”*).

La **nivel stilistic**, textul poetic se caracterizează prin **expresivitate** şi **ambiguitate**. Ambele trăsături sunt susţinute de **frecvenţa metaforei atopice**, procedeu descris de N. Manolescu astfel: *„Metafora atopică, în schimb* [spre deosebire de cea **topică** ce are precedent şi un înţeles stabil, indiferent de context]*, conţine un drum analogic, nestrăbătut înainte de alt poet şi care nu e repetabil* [...], *este fără precedenţă şi are un înţeles contextual”*[1]*.* În această categorie stilistică intră metafore nominale precum: *„visul meu din toate cel frumos”*, *„şoimul”*, *„vânat”*, *„oglindirea unui drum de apă”* etc. dar şi metafore verbale ca: *„s-adapă”*, *„să (te) ucid”*, *„să-ngenunchi”* etc. care compun o viziune unică în literatura română despre singurătatea omului în univers: *„Dumnezeu ascuns, mut, inexistent înseamnă singurătate radicală a omului”*[1]. Constituită din atâtea metafore, poezia însăşi devine o amplă metaforă cumulativă, la generarea sensului căreia contribuie şi comparaţiile: *„Ca-n oglindirea unui drum de apă, / Pari când a fi, pari când că nu mai eşti”* şi *„Te-ntrezării [...] ca taurul sălbatic...”*, epitetele: *„(şoimul) cel* ***căutat****”*, *„(taurul)* ***sălbatec****”*, *„(caut)* ***dârz****”*, interogaţiile retorice: *„Să te ucid?”* etc.

Limbajul artistic al ***Psalmului VI*** vădeşte, la **nivel morfologic**, preferinţa pentru verb, plasat, de obicei, la începutul fiecărui vers. Multitudinea de acţiuni evocate (*„drămuiesc”*, *„pândesc”*, *„să văd”, „să ucid”*, *„să-ngenunchi”* etc.) sugerează o adevărată furtună interioară, ciocniri de stări emoţionale, incapacitatea de a atinge un liman. Versul ultim, care instituie un climax al tensiunii lirice, conţine patru verbe şi un pronume personal cu referire la sacru (*„Te”*). El sintetizează, cu o impresionantă forţă dramatică, mesajul textului: nevoia de certitudine asupra existenţei divine care ar putea salva omul, după cum poetul însuşi afirmă într-un alt ***Psalm***, de *„beznă”* şi *„putregai”*. Timpul prezent al tuturor verbelor face ca *„marea poveste”* a omului şi a lui Dumnezeu să capete atributul eternităţii ca derulare şi ca impact psihologic.

Substantivele, în număr mare şi ele, anunţă *„prezenţa masivă a concretului” (*M. Scarlat): *„vânat”, „şoim”, „cer”, „stele”, „peşti”* etc. Rolul lor este să dea corporalitate variatelor trăiri ale omului aflat în aşteptarea semnului divin.

---

[1] Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, Ed. Aula, Braşov, 2002.
[2] Nicolae Balotă, op. cit.

Un singur adjectiv reţine atenţia, în text: *„(visul meu din toate)* ***cel frumos****”*, numind o însuşire a Sacrului. În aparenţă banal, între atâtea cuvinte ale asprimii şi ale încordării sufleteşti (*„pândesc”, „să ucid”, „dârz”* etc.) el construieşte în poezie o oază de linişte şi de frumuseţe, fiind echivalentul lingvistic al unui gest de adorare.

Câteva adjective posesive, cu formă identică: *„(şoimul)* ***meu****”, „(visul)* ***meu****”* relevează caracterul subiectiv şi pasional al confesiunii lirice.

Jocul pronumelor personale **eu/Tu** ajută la surprinderea unor *„situaţii arhetipale ale omului în faţa divinului”*. (Nicolae Balotă)

La **nivel sintactic**, se remarcă fraza amplă, adresată, cu o curgere tensionată, aspect dovedit şi de variaţiile intonaţiei: enunţiativă – interogativă – exclamativă. Raportul de coordonare este predominant, discursul poetic căpătând astfel fluenţa suferinţei încercate, a nefericirii mărturisite. Paralelismul sintactic (*„Pari când a fi, pari când că nu mai eşti”*) sporeşte impresia de neputinţă a omului, făptură a simţurilor failibile.

Stările contradictorii trăite de psalmist au drept corespondent, la **nivel prozodic**, ritmul variabil şi alternanţa rimelor masculine, mai aspre (cuvintele din finalul versurilor primesc accent pe ultima silabă: *„vânat”/„căutat”*; *„folos”/„frumos”*) cu cele feminine, mai luminoase (cuvinte accentuate pe silaba penultimă: *„tăcere”/„cere”*; *„tăgadă”/„grămadă”*).

Psalm VI este o creaţie reprezentativă pentru concepţia şi pentru stilul unui artist complex. *„Creştinismul în ruină”* (Hugo Friedrich), conştiinţa damnării, sentimentul tragic al însingurării – la nivelul conţinutului şi ineditul metaforei, resursele neaşteptate ale lirismului, sintaxa poetică mai dificilă – la nivelul expresiei fac din această poezie o operă modernistă.

Repere critice

- Pompiliu Constantinescu, ***Poeţi români moderni***, Bucureşti, Ed. Minerva, 1974: *„Temperamentul său poetic e construit pe contrast: nota gravă, severă, îşi îmbină reflexele de plumb cu nota graţioasă, de o linie suplă şi simplă în puritatea ei; o ciudată îmbinare de virilitate şi graţie feminină, de dur şi melodios fuzionează într-o singură tonalitate”*
- Tudor Vianu, ***Scriitori români din secolul XX***, Bucureşti, Ed. Minerva, 1986: *„[Arghezi] a distrus convenţia poetică, locurile comune ale limbajului frumos [...]. Lexicul poetului deschide porţile termenilor proscrişi, chiar locuţiunilor triviale; cuvintele metaforelor sale sunt încărcate de o materialitate palpabilă, pline de o viaţă arzătoare care acaparează toate simţurile omului”.*
- Mircea Zaciu, ***Dicţionarul esenţial al scriitorilor români***, Bucureşti, Ed. Albatros, 2000: *„Poet profund religios, Arghezi se află însă într-o paradoxală condiţie: aceea de a nu accepta dogma şi, în acelaşi timp, dându-şi seama de imposibilitatea trăirii autentic religioase în afara dogmei”*
- Nicolae Balotă, ***Opera lui Tudor Arghezi***, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1974: *„În toţi* ***Psalmii*** *poetului răsună acelaşi apel, aceeaşi chemare către cel nenumit. Aşteptarea, pânda, asaltul sunt ipostaze ale acestui apel. Cel ce cheamă este omul cuvântului, al logosului, deci al cunoaşterii. Aceasta ne ajută să interpretăm patosul* ***vederii****, atât de specific poetului nostru, ca pe o voinţă de cuprindere cognitivă. A crede înseamnă însă a recunoaşte, a înţelege, a accepta fără să vezi. Or, ceea ce pretinde Psalmistul arghezian nu este harul spiritual al credinţei, ci faptul material, nemijlocit al vederii, al pipăirii. Nicio religiozitate speculativă la acest spirit ateologic, nicio mistică a afectelor, a asentimentului. În schimb, o pietate organică, o nevoie a comunicării directe, a legăturii placentare, a în-fiinţării”.*

Particularităţi ale modernismului în opera lui Ion Barbu

Poetul Ion Barbu, alături de Tudor Arghezi şi de Lucian Blaga, dă conceptului de poezie modernă noi valenţe, fiind creatorul unei poezii cu totul originale. Încifrarea lirismului vine dintr-o permanentă oscilare între ştiinţă şi literatură, după cum el însuşi mărturisea: *„Oricât ar părea de contradictorii aceşti doi termeni la prima vedere, există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos unde se întâlneşte cu poezia [...]. Pentru mine, poezia este o prelungire a geometriei, aşa că, rămânând poet, n-am părăsit niciodată domeniul divin al geometriei”*.[1]

În 1935, în primul studiu consacrat operei poetului, ***Introducere în opera lui Ion Barbu***, Tudor Vianu propune trei etape ale creaţiei poetului: **etapa parnasiană**, **etapa baladică-orientală** şi **etapa ermetică**.

Prima etapă, cea parnasiană, cuprinsă între anii 1919-1920, se caracterizează prin rigoarea formei, poeziile fiind structurate în 3-4 catrene, abordarea unor teme cu valoare generalizatoare, cultivarea unui lirism obiectiv (fără implicarea eului liric), preferinţa pentru metafora-simbol. Este aşadar o poezie rece, picturală ce respiră o atmosferă filozofică. Poezii reprezentative*:* ***Lava, Munţii, Banchizele, Copacul, Panteism*** etc.

Cea de-a doua etapă, baladică şi orientală, cuprinde poeziile publicate între 1920 şi 1924. Domină poemele epico-lirice, aşadar cu o structură narativă asemenea baladelor, în care se evocă o lume de inspiraţie autohtonă sau balcanică. Inovaţia poetică rezultă din îmbinarea elementelor populare cu cele savante. Poemul emblematic este *După melci*, alte texte aparţinând acestei etape sunt: ***Riga Crypto şi lapona Enigel, Domnişoara Hus, Isarlâk*** etc.

A treia etapă – ermetică – reprezentată de poezii precum ***Oul dogmatic, Ritmuri pentru nunţile necesare, Uvendenrode, Din ceas dedus... , Timbru*** etc. include nouă poezii, aluzie la cele nouă trepte iniţiatice. Poeziile aparţinând acestei perioade se caracterizează prin revenirea la perfecţiunea clasică a formei, prin abstractizarea mesajului. Limbajul poetic este alchimic, cu simboluri ermetice, temele preferate – condiţia umană şi condiţia poeziei, multe dintre aceste texte fiind arte poetice.

Pot fi identificate mituri fundamentale: al soarelui, al oglinzii, al nunţii, dar şi simboluri: cercul, şarpele, roata, triunghiul, grupul.

Ermetismul presupune, după I. Barbu, înlăturarea din poezie a tot ceea ce este inutil, având ca rezultat o formulare ermetică, încifrată, capabilă să producă un „joc secund mai pur”, cel al Ideii pure.

G: Călinescu remarca: *„Prin cultura lui, Ion Barbu are obsesia matematică şi în paginile sale se adună toate figurile şi expresiile specialităţii: durerea divizată, capetele ovaluri, ochii în virgin triunghi, pătratul zilei, unghi ocolit de praf, conul acesta de seară, ceasuri verticale.”*[1]

---

[1] Ion Barbu **– Poezii. Proză. Publicistică. Confesiuni**, în vol. , Ed*. Minerva*, Bucureşti, 1987

Ion Barbu propune trei căi de cunoaştere:
- prin eros (planeta Venus);
- prin raţiune (planeta Mercur)
- prin poezie (patronat de Soare)

Ilustrare/ Contextualizare

RIGA CRYPTO ŞI LAPONA ENIGEL

de Ion Barbu

Menestrel trist, mai aburit
Ca vinul vechi ciocnit la nuntă,
De cuscrul mare dăruit
Cu pungi, panglici, beteli cu funtă,

Mult îndărătnic menestrel,
Un cântec larg tot mai încearcă,
Zi-mi de lapona Enigel
Şi Crypto, regele-ciupearcă!

– Nuntaş fruntaş!
Ospăţul tău limba mi-a fript-o,
Dar, cântecul, tot zice-l-aş,
Cu Enigel şi riga Crypto.

– Zi-l menestrel!
Cu foc l-ai zis acum o vară;
Azi zi-mi-l strâns, încetinel,
La spartul nunţii, în cămară.

*

Des cercetat de pădureţi
În pat de râu şi-n humă unsă,
Împărăţea peste bureţi
Crai Crypto, inimă ascunsă,

La vecinic tron, de rouă parcă!
Dar printre ei bârfeau bureţii
De-o vrăjitoare mânătarcă,
De la fântâna tinereţii.

Şi răi ghioci şi toporaşi
Din gropi ieşeau să-l ocărască,
Sterp îl făceau şi nărăvaş,
Că nu voia să înflorească.

În ţări de gheaţă urgisită,
Pe-acelaşi timp trăia cu el,
Laponă mică, liniştită,
Cu piei, pre nume Enigel.

De la iernat, la păşunat,
În noul an, să-şi ducă renii,
Prin aer ud, tot mai la sud,
Ea poposi pe muşchiul crud
La Crypto, mirele poienii.

Pe trei covoare de răcoare
Lin adormi, torcând verdeaţă:
Când lângă sân, un rigă spân,
Cu eunucul lui bătrân,
Veni s-o-mbie, cu dulceaţă:

– Enigel, Enigel,
Ţi-am adus dulceaţă, iacă.
Uite fragi, ţie dragi,
Ia-i şi toarnă-i în puiacă.

– Rigă spân, de la sân,
Mulţumesc Dumitale.
Eu mă duc să culeg
Fragii fragezi, mai la vale.

[1] G. Călinescu, **Istoria literaturii române de la origini până în prezent – Ion Barbu**, Ed. *Minerva,* Bucureşti, 1985

– Enigel, Enigel,
Scade noaptea, ies lumine,
Dacă pleci să culegi,
Începi, rogu-te, cu mine.

– Te-aş culege, rigă blând…
Zorile încep să joace
Şi eşti umed şi plăpând:
Teamă mi-e, te frângi curând,
Lasă. – Aşteaptă de te coace.

– Să mă coc, Enigel,
Mult aş vrea, dar vezi, de soare,
Visuri sute, de măcel,
Mă despart. E roşu, mare,
Pete are fel de fel;
Lasă-l, uită-l, Enigel,
În somn fraged şi răcoare.

– Rigă Crypto, rigă Crypto,
Ca o lamă de blestem
Vorba-n inimă-ai înfipt-o!
Eu de umbră mult mă tem,

Că dacă-n iarnă sunt făcută,
Şi ursul alb mi-e vărul drept,
Din umbra deasă, desfăcută,
Mă-nchin la soarele-nţelept.

La lămpi de gheaţă, supt zăpezi,
Tot polul meu un vis visează.
Greu taler scump cu margini verzi
De aur, visu-i cercetează.

Mă-nchin la soarele-nţelept,
Că sufletu-i fântână-n piept,
Şi roata albă mi-e stăpână,
Ce zace-n sufletul-fântână.

La soare, roata se măreşte;
La umbră, numai carnea creşte
Şi somn e carnea, se dezumflă,
Dar vânt şi umbră iar o umflă…

Frumos vorbi şi subţirel
Lapona dreaptă, Enigel,
Dar timpul, vezi, nu adăsta,
Iar soarele acuma sta
Svârlit în sus, ca un inel.

– Plângi, preacuminte Enigel!
Lui Crypto, regele-ciupearcă.
Lumina iute cum să-i placă?
El se desface uşurel
De Enigel,
De partea umbrei moi, să treacă…

Dar soarele, aprins inel,
Se oglindi adânc în el;
De zece ori, fără sfială,
Se oglindi în pielea-i cheală.

Şi sucul dulce înăcreşte!
Ascunsa-i inimă plesneşte,
Spre zece vii peceţi de semn,
Venin şi roşu untdelemn
Mustesc din funduri de blestem;

Că-i greu mult soare să îndure
Ciupearcă crudă de pădure,
Că sufletul nu e fântână
Decât la om, fiară bătrână,
Iar la făptură mai firavă
Pahar e gândul, cu otravă,

Ca la nebunul rigă Crypto,
Ce focul inima i-a fript-o,
De a rămas să rătăcească
Cu altă faţă, mai crăiască:

Cu Laurul-Balaurul,
Să toarne-n lume aurul,
Să-l toace, gol la drum să iasă,
Cu măsălariţa-mireasă,
Să-i ţie de împărăteasă.

Riga Crypto şi lapona Enigel aparţine celei de-a doua etape de creaţie – baladică şi orientală. *„Din poemele fabulative cu elemente de figuraţie din natură, capodopera rămâne Riga Crypto şi lapona Enigel, balada închipuită de Ion Barbu ca zisă de un menestrel «la spartul nunţii, în cămară». Asistăm de astă dată la o dramă lirică a cărei*

desfăşurare are loc în lumea vegetală a climatului boreal, implicând erosul în forma unei conjuncturi extraordinar plasticizate."[1]

Poemul este o poveste de dragoste imposibilă, tragică, desfăşurată în lumea vegetală, întâlnirea având loc în plan oniric ca în *Luceafărul* lui M. Eminescu.

Titlul este construit în maniera altor opere din literatura universală care relatează o poveste de dragoste neîmplinită (*Romeo şi Julieta, Tristan şi Isolda*). Pe de altă parte, avertizează asupra dimensiunii narative a poemului, completat şi de subtitlul *baladă,* amintind de cântecele bătrâneşti de nuntă.

Structura textului permite interferenţa genurilor epic, liric şi dramatic. Scenariul epic este dublat de dimensiunea dramatică şi de lirismul măştilor, „personajele alegorice" reprezentând nişte simboluri ale diferitelor ipostaze ale eului liric. De asemenea, poemul este construit pe baza unor elemente mitice: drumul iniţiatic, probele iniţiatice, motivul mezinului etc. Fiind o alegorie pe tema aspiraţiei spre absolut, a depăşirii limitei, firul epic este doar un pretext pentru dezvoltarea dimensiunii lirico-filozofice.

La nivelul compoziţiei, textul este alcătuit din două părţi, fiecare reprezentând câte o nuntă: una consumată, formând cadrul pentru cealaltă nuntă, iniţiatică, tehnica fiind cea a *povestirii în ramă* sau a *povestirii în povestire*.

Primele patru strofe, rama viitoarei poveşti, prezintă dialogul menestrelului cu „nuntaşul fruntaş". Menestrelul (cântăreţ la curţile medievale) e rugat să cânte la finalul unei nunţi, despre nunta neîmplinită dintre Enigel şi Riga Crypto. Menestrelul este descris prin trei epitete: *„trist", „mai aburit ca vinul vechi", „mult îndărătnic".* Comparaţia menestrelului cu vinul vechi evidenţiază talentul acestuia, iar enumeraţia *„cu pungi, panglici, beteli cu fundă"* punctează podoabele stilistice cu care ştie să-şi îmbrace cântecul, povestea pe care o spune. El se lasă greu convins, conştient de valoarea lui şi a „*cântecului larg*"/ a poveştii exemplare.

„Spunerea" cântecului presupune un ritual, dar şi desprinderea de lumea cotidiană şi intrarea într-un spaţiu izolat: *„Zi-l menestrel/ Cu foc l-ai zis acum o vară;/ Azi zi-mi-l stins, încetinel, / La spartul nunţii, în cămară".*

Partea a doua se constituie din mai multe secvenţe: portretul lui Crypto, descrierea regatului acestuia, portretul laponei Enigel, ţinuturile acesteia, drumul iniţiatic întâlnirea dintre riga Crypto şi Enigel, cele trei chemări ale lui Crypto şi refuzurile laponei, surprinzând şi diferenţele ireductibile dintre cele două lumi. Finalul vine cu pedepsirea lui Crypto care îşi depăşeşte limitele.

În deschiderea părţii a doua, se schiţează portretul craiului Crypto. Numele acestuia „Crypto", asociat cu metafora *„inimă ascunsă"*, sugerează faptul că e stăpânul unei lumi obscure, a întunericului (criptic, ascuns), şi apartenenţa la familia ciupercilor, a făpturilor inferioare, din regnul vegetal. Asupra lui planează suspiciunea că ar fi fost vrăjit să rămână veşnic tânăr: *„La vecinic tron de rouă parcă/Dar printre ei bârfeau bureţii/ De-o vrăjitoare mânătarcă, / De la fântâna tinereţii".*

În spaţiul său, al lumii vegetale, Crypto se detaşează de ceilalţi, fiindcă e sterp şi nu şi-a găsit perechea, denotând o existenţă tragică: *„Şi răi ghioci şi toporaşi/ Din gropi ieşeau să-l ocărască, / Sterp îl făceau şi nărăvaş/ Că nu voia să înflorească."*

Prin antiteză, Enigel este simbolul fiinţei evoluate, spaţiul de unde coboară (ţinuturile îngheţate) reprezentând tărâmul gândirii. Numele Enigel are sonoritate

[1] Dinu Pillat, Prefaţă şi tabel cronologic la vol**. Ion Barbu – versuri şi proză**, Biblioteca pentru toţi, Ed. *Minerva*, Bucureşti, 1984

nordică, susţine originea ei, sugerând, prin apropierea înger – angel, aspiraţia spre dimensiunea solară. Lapona Enigel parcurge un drum iniţiatic, însoţită de reni, animale călăuză: *„De la iernat, la păşunat, / În noul an să-şi ducă renii.”* Ea poposeşte în regatul lui Crypto, întâlnirea dintre cei doi petrecându-se în spaţiul oniric. Ca şi în poemul *Luceafărul*, visul devine liantul dintre cele două lumi şi facilitează comunicarea altfel imposibilă. Această întâlnire este o probă iniţiatică pe care ambii protagonişti ar trebui să o treacă. Pentru Crypto, ieşirea din spaţiul său şi intrarea în alt regn înseamnă moarte. Nerealizând capcana, Crypto îşi depăşeşte condiţia şi, pentru acest lucru, va fi pedepsit. Pentru Enigel, trecerea în lumea vegetală a lui Crypto înseamnă o „coborâre în jos”; ea va realiza însă capcana şi va refuza chemările pline de dragoste ale craiului.

Crypto o îmbie pe Enigel cu ceea ce are mai de preţ în lumea lui, *dulceaţă* şi *fragi*. Chemările lui capătă valoarea unui descântec, a unei incantaţii (ca în poemul *După melci* sau în *Luceafărul* lui Eminescu): *„Enigel, Enigel, /Ţi-am adus dulceaţă, iacă. / Uite fragi, ţie dragi/ Ia-i şi toarnă-i în puiacă”*

Enigel respinge categoric *„darurile”* lui Crypto. Ea ştie că lumea lui este una a instinctelor şi că pentru crai maturizarea înseamnă moarte: *„Teamă mi-e, te frângi curând, / Lasă. Aşteaptă de te coace.”*

Se observă câteva serii antonimice: copt/ necopt; soare/ umbră prin care se sugerează incompatibilitatea dintre cele două lumi şi pe care niciunul dintre protagonişti n-o poate reduce. Fragilităţii lui Crypto, lapona îi opune cunoaşterea absolută. Metafora *„că sufletu-i fântână-n piept”* vizează capacitatea conferită individului care accede la acestă formă de cunoaştere. Se validează acum concepţia autorului privind cele trei trepte de cunoaştere: prin eros, prin raţiune şi parasenzorială.

Enigel respinge lumea profană, în ciuda faptului că tentaţia iubirii este copleşitoare, însă ea se închină la *„soarele înţelept”* – cea de-a treia treaptă de cunoaştere. Soarele este simbolul intelectului, al dimensiunii apolinice, spre care aspiră şi Crypto, reprezentant al lumii simţurilor, al dimensiunii dionisiace.

Şirul de metafore: *„că sufletul nu e fântână/ Decât la om, fiară bătrână, / Iar la făptură mai firavă/ Pahar e gândul cu otravă”* creează o nouă antiteză: omul superior – prin extensie, geniul / omul comun, dominat de afect.

În final, rama se închide prin recuperarea vocii narative care prezintă sfârşitul tragic al regelui Crypto. Încercând să intre într-o lume care îi este inaccesibilă, distrus de propriul vis, Crypto se transformă într-o ciupercă otrăvitoare, fiind obligat a se nunti cu măselariţa, simbol al unei lumi degradate: „*Ca la nebunul rigă Crypto/ Ce focul inima i-a fript-o, / De a rămas să rătăcească/ Cu altă faţă mai crăiască: / Cu Laurul-Balaurul, / Să toarne-n lume aurul, / Să-l toace, gol la drum să iasă, / Cu măselariţa-mireasă, / să-i ţie de împărătească.”*

Riga Crypto şi lapona Enigel este un poem modern prin construcţia textului (povestire în ramă, îmbinarea genurilor literare, epicul reprezintă scheletul narativ, dramaticul reiese din pasajele dialogate, lirismul măştilor se validează în chemările incantatorii ale lui Crypto, în monologul lui Enigel, în versurile sentenţioase), prin simbolurile dezvoltate (al soarelui, al cercului, al nunţii, al oglizii), prin trimiterile folclorice. Propria afirmaţie a poetului că poemul este „*un Luceafăr întors*” poate trimite către modernitatea textului, fiind înţeleasă ca un *„romantism întors”*, alegoria creată putând fi descifrată prin cheia ermetismului.

Glosar

„**Ermetismul**: (fr. hermetisme) este o tendinţă manifestată în literatura modernă de încifrare a mesajului artistic, prin folosirea unui stil obscur, greu de decodat. Această tendinţă începe încă din epoca romantică, prin efuziune şi patos sau apetenţă pentru oniric. Ca noţiune, **ermetic** defineşte, aşadar, o „entitate” greu accesibilă înţelegerii comune, al cărei sens se descoperă prin iniţiere şi revelaţie. Raportat la poezie, implică ideea de **încifrare, de expresie absconsă sau comunicare sibilinică.”**[1]

„**Parnasianism**: (fr. parnassianisme) curent literar, apărut în ultimele decenii ale sec. al XIX-lea în Franţa, care cultivă o poezie picturală, cu o construcţie impersonală, obiectivă, rece şi savantă. [...] Imixtiunea sentimentului în textul literar este evitată, iar accentul este pus pe contemplaţie, descriere şi comentariu. Inspiraţia savantă şi intelectuală se va răsfrânge asupra tematicii (descrierea unor opere de artă sau obiecte de preţ, repovestirea unor mituri sau legende, uneori meditaţia filozofică), dar şi la nivel stilistic (un stil preţios, şlefuit, un vocabular ales, cizelat, căutat)

Repere critice

- Mircea Scarlat – **Ion Barbu – poezie şi deziderat**, Ed. *Albatros*, Bucureşti, 1981: *„E uşor să mergi pe căi bătute, după cum, în unele privinţe, e facil să fii precursor. Ion Barbu a reuşit lucrul cel mai important: să fie contemporan cu cei mai iluştri dintre contemporanii lui. Gândea în spiritul timpului său şi atitudinea faţă de memoria culturală îi indică foarte clar atitudinea faţă de prezent”*
- Nicolae Manolescu, **Teme,** Ed. *Carte Românească*, Bucureşti, 1971: *„Eclectismul este indiciul cel mai bun că un poet face din idei, din mituri concrete, din ritualuri, simple suporturi metaforice. Neoplatonismul lui Barbu e mai curând poetic decât filozofic şi în orice caz el poate fi lărgit de cea mai sumară analiză a motivelor”*
- Tudor Vianu, **Introducere în opera lui Ion Barbu**, Ed. *Minerva*, Bucureşti, 1970: *„Povestea cere deci să fie transportată şi înţeleasă într-un plan simbolic. Şi de fapt însuşi numele personajului principal conţine o aluzie de acestă natură. Riga Crypto este cel tăinuit (cryptos), cugetul închis în sine, „inimă ascunsă”, cum poetul însuşi îl denumeşte. Nu este desigur o întâmplare că personajul este o ciupercă. Faptul de a fi pus sufletul lui Crypto în trupul plăpând al unei criptograme este rezultatul uneia din acele intuiţii delicate în viaţa naturii, capabilă să surprindă corespondenţele ei cele mai misterioase, cum numai poeţilor le e îngăduit. Cât despre lapona Enigel, ea poartă frumosul nume tătăresc al râului Ingul, afluentul Bugului rusesc şi justifică, până la un punct, reprezentările asociative ale acestor regiuni nordice, din care eroina este presupusă a descinde. Însoţirea trecătoare a craiului Crypto este a unei conştiinţe care preferă a se retrage în sine, în acel univers ideal, care va rămâne de-aici înainte al poeziei lui Barbu. Am spune că odată cu Riga Crypto se produce separarea de lumea exterioară, luminată de clarităţile soarelui şi se deschide poarta către un univers atât de interior încât orientarea în mijlocul lui devine ” plină de dificultăţi”.*

[1] Daniela Zaharia, Cezar Zaharia**, Dicţionar de terminologie literară**, Casa Editorială *Demiurg,* Iaşi, 2002

JOC SECUND

de Ion Barbu

I. Disocieri teoretice

1. **artă poetică** (fr. *poetique*, lat. *poetica,* gr.*poietiki*) : termenul desemnează o lucrare teoretică referitoare la principiile, limitele, legile esenţiale ale artei literare, în general, ale poeziei, în special. Poetica poeţilor are îndeobşte caracterul unei justificări a propriei arte şi o marcată tendinţă programatică şi polemică.
2. **Apolinic şi dionisiac** (de la numele zeilor Apollo şi Dionysos) – categorii estetice formulate de filozoful german Nietzsche (1844-1900) în lucrarea **Naşterea tragediei din spiritul muzicii**, în legătură cu arta grecească, însă cele două atitudini pot fi aplicate şi la alte creaţii artistice din toate timpurile. Principiul apolinic reprezintă atitudinea contemplativă, gândirea senină, întemeiată pe echilibru, armonie şi măsură, în opoziţie cu principiul dionisiac, principiu dinamic şi de trăire dezlănţuită a forţelor inconştiente, descătuşare a instinctului.
3. **ermetism / hermetism** (fr*. hermetisme*): este o tendinţă manifestată în literatura modernă de încifrare a mesajului artistic, prin folosirea unui stil obscur, greu de decodat. Din punct de vedere etimologic, termenul *ermetism* trimite către mitologia greacă, mai precis către reprezentarea zeului Hermes Trismegistul, deţinătorul secretelor din domeniul magiei şi al astrologiei, zeu al cuvântului, dar al cuvântului cu proprietăţi. Raportat la poezie, implică ideea de *încifrare*, *de expresie absconsă* sau *comunicare sibilinică*. Creatorul poeziei ermetice moderne rămâne poetul Stephane Mallarme, iar pentru literatura română este Ion Barbu care, prin volumul Joc secund, propune o ermetizare a liricului trecând prin matematici.
4. **catharsis** (gr. *katharsis, purificare*): concept estetic formulat pentru întâia oară de Aristotel, exprimă purificarea sufletului spectatorilor de orice pasiune, de orice ataşament la contingent / purificarea sufletului prin artă

II. Contextualizarea operei

În 1930 îi apare lui Ion Barbu singurul volum de poeme care s-a dovedit a fi un adevărat moment de cotitură în poezia românească, intitulat ***Joc secund***. Deşi nu conţine decât 38 de poezii, cele mai multe de două sau trei strofe, acest volum a fost suficient pentru a-l impune definitiv pe Ion Barbu printre cei mai mari poeţi ai literaturii române. Noutatea viziunii artistice, limbajul metaforizat, expresia ermetică au generat numeroase reacţii din partea criticii literare, toate acestea însumate dând imaginea rotundă asupra unei cărţi încă nedescifrate în toată profunzimea ei.

Poetul, dar şi matematicianul Ion Barbu / Dan Barbilian nu se revendică din modernism, căci intenţia sa este aceea de a impune o formulă originală a unui nou umanism, avînd ca punct de plecare viziunea geometrică apolinică: „*Totuşi gândirea greacă se exprimă nu numai mitic, în fabulă, dar şi direct, în teoreme. Poarta prin care poţi aborda lumea greacă – fără de a cărei cunoaştere, după părerea mea, cultura cuiva nu poate fi socotită completă – nu este obligatoriu Homer. Geometria greacă e o poartă mai largă din care ochiul cuprinde un peisaj auster, dar esenţial*”[1]

[1] Dan Barbilian***, Formaţiunea matematică***, în ***Opera matematică – Geometrie***, vol.I *Ed. Didactică şi Pedagogică*, Bucureşti, 1967

Apreciind originalitatea poeziei lui Ion Barbu în contextul literaturii europene, criticul Marin Mincu[1] realizează o interesantă discuţie pe marginea a două concepte aparent identice: *ermetism / hermetism*. Dacă *ermetismul* construieşte un mesaj poetic lipsit de lirism, aşa cum se întâlneşte în poezia lui Stephane Mallarme, *hermetismul* presupune un mesaj care nu se comunică direct, ci se încifrează prin simbol şi metaforă. Descifrarea acestuia impune o iniţiere în domeniul Cunoaşterii. Chiar dacă se obţine o concentrare maximă a formulei poetice, hermetismul devine punctul de plecare al unor interpretări multiple: „Dacă o poezie admite o explicaţie, raţional admite o infinitate. O exegeză nu poate fi deci în nici un caz absolută."[2]

Unul dintre exegeţii operei barbiene, Basarab Niculescu[3], cel care realizează a doua monografie dedicată lui Ion Barbu la mai bine de treizeci de ani de cea a lui Tudor Vianu[4], identifică în volumul *Joc secund* o adevărată cosmologie susţinută de trei grupuri de simboluri pe care le numeşte *ternare*:

- ternarul miturilor fondatoare: Oglinda , Soarele şi Nunta;
- ternarul culorilor asociate celor trei mituri: albastrul, galbenul şi verdele;
- ternarul etapelor de autocunoaştere: Mercur, Venus,Soare.

Aceste ternare, apreciază criticul, facilitează întâlnirea poeziei cu matematica:"Oricât ar părea de contradictorii aceşti doi termeni la prima vedere, există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos unde se întâlneşte cu poezia"[5]. În literatura universală doar Omar Khayyam (1050-1123), matematician şi poet genial, în rubaiatele sale a mai reuşit această simbioză între matematică, astronomie şi poezie.

Tot Basarab Niculescu, într-un articol intitulat *Ion Barbu – Aspecte transdisciplinare ale operei*[6] remarca faptul că volumul *Joc secund* este „*o bijuterie a transdisciplinarităţii*", Ion Barbu realizând „*proiectul unui nou umanism şi al unei noi culturi".* Din păcate, volumul apare prea devreme pentru a fi receptat la adevărata dimensiune culturală, fiindcă transdisciplinaritatea este o teorie relativ recentă, problematica fiind formulată cu claritate abia în 1968, primul care a folosit termenul fiind Jean Piaget (1896 – 1980)

---

[1] Marin Mincu, ***Opera literară a lui Ion Barbu***, Ed. *Cartea Românească*, Bucureşti, 1990

[2] Ion Barbu, ***Pagini de proză***, cap. *Note pentru o mărturisire literară*, *Editura pentru Literatură*, Bucureşti, 1968

[3] Basarab Niculescu***, Ion Barbu – Cosmologia „Jocului secund***", *Editura pentru Literatură*, Bucureşti, 1968

[4] Tudir Vianu, ***Ion Barbu***, Ed *Cultura Naţională*, Bucureşti, 1935

[5] Ion Barbu, ***Pagini de proză***, cap. „*De la geometrie la poezie*", *Editura pentru Literatură*, Bucureşti, 1968

[6] Comunicare prezentată la Colocviul Internaţional „*Romanite et Roumanite*", Paris, Sorbona, 22-26 apr. 1991, text publicat în „*Caiete Critice"*, Bucureşti, nr.5, 2004, versiune românească, Pompiliu Crăciunescu.

III. Ilustrarea modernismului

DIN CEAS, DEDUS...

Din ceas, dedus adâncul acestei calme creste,
Intrată prin oglindă în mântuit azur,
Tăind pe înecarea cirezilor agreste,
În grupurile apei, un joc secund, mai pur.

Nadir latent! Poetul ridică însumarea
De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi
Şi cântec istoveşte: ascuns, cum numai marea
Meduzele când plimbă sub clopotele verzi.

Poezia **Din ceas dedus...** deschide volumul *Joc secund* şi este, alături de *Timbru* şi *Grup*, o artă poetică, închizând în cele opt versuri întreaga concepţie a lui Ion Barbu despre menirea poetului şi rolul poeziei.Aşa cum observa Mihail Sebastian, arta poetică barbiană „pleacă de la o înţelegere abstractă a lumii. [...] Ea nu ştie să prindă şi nici nu se sileşte să prindă imaginea directă a vieţii, trecerea dezordonată a clipelor, învălmăşela lucrurilor şi a sentimentelor. Nu ştie să prindă, adică, nimic din ceea ce ar putea numi *jocul prim* al existenţei. […].Poezia d-sale caută coherenţă, caută unitatea, caută principiul. Viaţa e o întâmplare, arta e o disciplină” [1]

În viziunea artistului, orice poet trebuie să fie, în egală măsură, un magician şi un tehnician al cuvântului, aşadar să stăpânească arta de a crea şi să fie conştient de travaliul actului poetic. În mărturisirile sale literare, Ion Barbu nota faptul că poezia trebuie „să treacă deasupra oricărui accident” iar stilul ei trebuie să fie „intemporal şi ceresc”. De aceea idealul său poetic a fost acela ca în versurile sale să redea” echivalentul unor stări absolute ale intelectului şi viziunii”. Din acest punct de vedere Barbu se situează în descendenţa unor poeţi precum Ch. Baudelaire, A. Rimbaud, Edgar Allan Poe.

Întregul efort creator al poetului a avut drept scop final ridicarea la „modul intelectual al Lirei”, aşa cum îi scria prietenului său, Tudor Vianu: „Mă hotărâi, eu sunt un mare poet. Aşteaptă. Nu în sensul curent de versificator. Cuvântul mă stinghereşte, îl mânuiesc cu prea mari timidităţi sau prea mari îndrăzneli, nu am sentimentul just al valorii muzicale şi nu parvine să-mi acopere intenţia. Fără un anumit noroc, ceva sinceritate şi abilitate de disociator, aş fi sigur un poet-fetus. Materialul meu veritabil e *Actul*. Aici evoluez ca un vultur, sînt un maestru”[2]. Se observă că Barbu scrie *Actul* cu majusculă, referindu-se, fireşte, la Creaţie (în latină *ago, agere,egi, actum – a face, a crea*, sinonim cu *poeo* din greacă). El se confesează prietenului său, spunându-i că la acest nivel al Cunoaşterii va evolua ca un maestru, fapt care se va concretiza prin întreaga sa operă.

Tema poemului este Creaţia, imaginea unei lumi purificate prin reflectarea în oglindă. G. Călinescu apreciază că textul care deschide programatic volumul este”*o cugetare clară, în limbaj dificl, arta poetică a liricului: Poezia (adâncul acestei calme*

[1] Mihail Sebastian*, Cuvântul*, an IV, nr.1763 /19.03.1930
[2] Ion Barbu*, Scrisoare din Gottingen*, 18 mai 1922.

creste) este o ieşire (dedus) din contingent (din ceas) în pură gratuitate (mântuit azur), joc secund, ca imaginea cirezii resfrântă în apă. E un nadir latent, o oglindire a zenitului în apă, o sublimare a vieţii prin retorsiune" "[1].

Titlul *Din ceas dedus...* sau *Joc secund*, după alţii (poetul nu i-a dat un titlu, intenţia sa fiind de a-i lăsa cititorului libertate deplină în a explora acest univers unic pe care i-l dedică), reflectă un adevărat program ideatic subordonat misterului artei văzută ca joc neprihănit (*secundavi*, în latina cultă, înseamnă *care urmează*, trimitere la imaginea pură a lumii reflectate).

Poezia este **structurată** în două catrene cu măsura versurilor de 14 silabe şi rimă încrucişată (a,b,a,b), limbajul poetic metaforizat încifrând ideile şi simbolurile.

Incipitul textului, *Din ceas dedus*... conţine o metaforă construită cu un termen matematic (*dedus*) care însă dezvoltă un sens conotativ. Poetul anunţă astfel un univers al esenţelor, dezvoltat pe alternanţa Real – Abstract. Dincolo de text, intuim influenţa filozofiei platoniciene – lumea ideilor fiind tocmai această lume reflectată în oglindă. Simbolul oglinzii, foarte bogat în cultura lumii, este pus în legătură cu revelarea adevărului, a purităţii: *„Aceste răsfrângeri ale Inteligenţei sau Cuvântului ceresc fac din oglindă simbolul ce reflectă Inteligenţa creatoare. [...] Pe plan mai general ea este consecinţa celei mai înalte experinţe spirituale*"[2]

Prin actul creator, poetul iese din temporalitate şi intră în atemporalitate (*„Din ceas dedus"*), se înalţă către Frumosul artistic, „calmul" fiind sinonim cu extazul estetic: *„Din ceas dedus, adâncul acestei calme creste, / Intrată prin oglindă în mântuit azur, / Tăind pe înecarea cirezilor agreste, / În grupurile apei, un joc secund mai pur."*

Poarta magică dintre realitate şi iluzie*, oglinda*, filtrează imperfecţiunile lumii reale şi facilitează construcţia unei alte lumi simetrice, dar „mântuită", purificată, o lume eliberată de timp. Poetul se eliberează el însuşi de trăirea instinctuală, dionisiacă (*agrest – sălbatic*, din lat. *agrestum*) spre a atinge o nouă dimensiune, cea a Intelectului pur, apolinicul. Se configurează astfel o serie de antiteze: *temporal / atemporal; apolinic /dionisiac.*

Atitudinea ludică nu implică doar ideea de „joc al cuvintelor", ci mult mai mult. Plecând de la Aristotel care sesizează încă din Antichitate că arta, prin faptul că trasfigurează viaţa, e un joc, Ion Barbu consideră că viaţa e *jocul prim*, iar creaţia e *joc secund*: *„În grupurile apei, un joc secund mai pur"*. Eliminând tot ceea ce înseamnă sentiment, poezia devine act intelectual, atinge starea de *chatarsis* :"*Poetul asociază creaţia cu un act de triplă modificare a realităţii: imaginea reală e receptată subiectiv, apoi transfigurată artistic şi încă o dată modificată prin imagini voit criptice"*[3]*.*

Cea de-a doua strofă se deschide cu o construcţie exclamativă cu valoare de invocaţie:"Nadir latent", prin care se sugerează concepţia matematică a lui Ion Barbu despre creaţia lirică. Dacă avem în vedere definiţia astrologică a nadirului – punctul imaginar cel mai înalt pe bolta cerească, diametral opus zenitului - înţelegem că poezia se regăseşte doar în acest spaţiu infinit, nadirul devenind astfel punctul înalt al Intelectului pur.

---

[1] G. Călinescu*,* ***Istoria literaturii române de la origini şi până în prezent***, Ed. *Minerva*, Bucureşti, 1985
[2] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, ***Dicţionar de simboluri***, Ed*. Artemis*, Bucureşti, 1995
[3] Doina Ruşti***, Dicţionar de teme şi simboluri din literatura română,*** Ed*. Univers Enciclopedic*, Bucureşti, 2002

Epitetul „latent”, surprinzător asociat nadirului, își descifrează semnificaţia prin etimologie – *lateo, latere* (lat.)= *a ascunde* – revelează acum sensul oglindirii, eliberarea de spaima dublului. În fiecare dintre noi există într-o formă latentă, ascunsă această aspiraţie spre înalt, însă lumea dedusă, intuită se revelează doar *Iniţiatului*, doar celui care, printr-un şir de oglinzi, recompune armonia universului: *Poetul ridică însumarea / De harfe răsfirate ce-n zbor invers le pierzi / Şi cântec istoveşte”*. Numai puritatea numerelor, *„însumarea*”(Pitagora spunea că universul întreg şi toate părţile lui se abstractizează în numere – *Totul este număr* -), asociată cu muzica:”*harfe răsfirate*”, „*cântec istoveşte*”, mai poate armoniza esenţele ştiute şi neştiute ale universului.

Deşi s-a disociat de Arghezi pe care l-a numit „poet refuzat de Idee”, Barbu se întâlneşte cu acesta în linia artei văzută ca trudă, ca jertfire, metafora „cântec istoveşte” însumând şi sensul desăvârşirii actului creator.

Poezia este, de asemenea, pentru Ion Barbu şi o experinţă deschisă zborului, însă calea ei se revelează doar celor care pot să se desprindă de contingent, altfel, ceea ce ar trebui să devină înălţare, devine *„zbor invers”*, sinonim mesajului criptic (care se refuză descifrării).

Metafora din ultimul vers închide rotund concepţia poetului despre menirea poeziei: ea trebuie să sintetizeze esenţele, să însumeze atât fenomenele concrete, cât şi semnificaţiile lui abstracte şi să-şi conserve ceea ce îi este propriu – inefabilul. Asemenea meduzelor, ca nişte „clopote verzi”, care îşi păstrează frumuseţea doar în lumea lor, creând o alternativă a cerului cu stele, tot astfel poezia transpune artistic realitatea, atrăgând privirile până în adâncurile-i misterioase.

Esenţializarea percepţiei lirice, transcederea realului în spaţiul Cunoaşterii Pure,stilizarea imaginii poetice până ce ajunge să exprime ideea în forma cea mai pură reprezintă elementele particulare ale discursului liric barbian.

Aşadar, Ion Barbu pledează pentru reîntoarcerea poeziei la funcţia sa originară pe care o avea în Antichitate, aceea de a contura o viziune asupra unităţii universului, răspunzând la întrebările esenţiale ale omenirii: ”În poezia mea, ceea ce ar putea trece drept modernism, nu este decât o înnodare cu cel mai îndepărtat trecut al poeziei: oda pindarică”[1]

Repere critice

- Radu Gyr**, *Calendarul meu: prietenii, momente şi atitudini literare*,** ediţie îngrijită , cu o prefaţă biobibliografică de Ion Popiştenu, Ed. *ExPonto*, Constanţa, 1996: *„Înalt, cu umerii puţin aplecaţi, Barbu avea figură levantină, de negustor armean; mustaţa, an de an mai stufoasă, îşi lăsa colţurile peste marginile gurii; fruntea mare, de savant, îi lumina însă chipul oacheş şi auster.[…] În cercul familiei, matematicianul – algebric, adesea, chiar în lirica sa, - devenea, surpriză!, un plăcut şi volubil convorbitor; gravul şi distantul „capşist” se transforma într-o „rudă” amabilă şi tandră. Din prima zi a familialei întâlniri, pretinsul şi binevoitorul meu „văr” mi-a pledat, cu o nepreţuită înflăcărare, cauza „poeziei pure”, căutând să mă convertească şi să mă facă adeptul lui Mallarme şi Paul Valery. I-am răspuns, cu oarecare sfială, că „poezia pură”, în ciuda muzicalităţii vocabulelor şi a celestei ei frumuseţi diamantine, mi se pare, totuşi, rece şi necomunicativă. Prea cerebrală, prea lucrată în atelier. M-a privit îndelung,*

[1] Ion Barbu, op cit.

oglindind în ochi deopotrivă mirare, compătimire şi dojană, faţa i s-a înăsprit uşor, apoi mi-a întors spatele şi, câteva minue nu mi-a mai adresat un singur cuvânt. După ce, prin tăcerea de gheaţă, îmi arătase totala dezaprobare, marele şi capriciosul meu „văr" m-a privit din nou, de data aceasta îngăduitor şi afabil, abandonând iritantul subiect al „poeziei pure", a început să-mi vorbească despre elevatele zone ale matematicilor...tot pure."

- Marian Papahagi, ***Eros şi utopie***, Ed. *Dacia*, Cluj-Napoca, 1999: *„Deschidem aici o paranteză privitoare la noul umanism bazat pe matematici în care credea Ion Barbu („Se poate vorbi de un umanism modern, de un sistem complet de cunoştinţe capabil să formeze omul, bazat însă pe matematici? Sunt convins, că da"). Formaţia intelectuală nu trebuie să aibă neapărat ca fundament clasic pe Homer, ea poate pleca şi de la Euclid şi Arhimede.Câştigul pe această cale e al esenţializării: „Geometria greacă e o poartă mai largă, din care ochiul cuprinde un peisagiu auster, dar esenţial". Dar nu e mai puţin adevărat că îl caracterizează pe Ion Barbu o pendulare între geometrie şi poezie (şi nu o sinteză, orice s-ar spune). Ambele nu sunt însă înţelese ca simple, trivializate ocupaţii, ci ca necesităţi (eventual databile) ale cunoaşterii: făcându-şi autobiografia intelectuală, el poate spune la un moment dat: „...matematicile îmi devin tot mai mult o hrană neîndestulătoare şi interesul pentru literatură se deşteaptă. Anii tulburi ai războiului fixează acestă stare".[…] Mărturisirii dintâi îi poate corespunde accepţia poeziei ca o sperată poartă spre cunoaştere, aşa cum geometria greacă era o altă poartă mai largă şi mai sigură"*
- Mircea Scarlat, ***Ion Barbu – poezie şi deziderat***, Ed. *Albatros*, Bucureşti, 1981: *„**Din ceas dedus....** este o definiţie a poeziei şi a actului poetic. În poetica metaforic exprimată de Ion Barbu se face aluzie la o sumă de virtualităţi cufundate într-un punct diametral opus zenitului. Această sumă este contingentul perceptibil senzorial. Dar poezia e sublimarea vieţii (G. Călinescu), deoarece „:Poetul ridică însumarea / De harfe răsfirate ce-n zbor invers le pierzi / Şi cântec istoveşte..." [...]*

  Pământul însuşi proclamă, vesteşte, gândeşte şi veghează însumarea virtualităţilor („harfe răsfirate") poetice existente care, în lipsa artistului s-ar pierde („în veac") din cauza dispersării lor. Rostul poetului ar fi deci surprinderea şi – act deliberat – organizarea în rostire a acestor virtualităţi. De subliniat însă că nu e vorba de sumă, ci de omogenizare intuitivă, a cărei obiectivare în scris este rodul unui efort deliberat."
- Ioana Em. Petrescu, ***Configuraţii***, Ed. *Dacia,* Cluj-Napoca, 1981: *„În absolut, Universul nu cunoaşte <u>sus</u> şi <u>jos</u>, <u>înalt</u> şi <u>adânc</u>. Depăşind iluzia antropocentristă, gândirea (gândirea matematică sau cea poetică) va construi o natură secundă, cogitală, care e un model inteligibil al lumii.*

  În acest model barbian, lumea e gândită, la modul matematic, în <u>modul</u> – adică în valorile absolute ale mărimilor reale, fără a se lua în considerare semnul lor algebric.„

Poezia tradiţionalistă

5

I. Disocieri teoretice

• Termenul *tradiţionalism* provine din fr. *tradiţionalisme*.
• Termenul are, cf. ***Dicţionarului explicativ al limbii române,*** două accepţii / sensuri:

1. **Sens larg** – Ataşament (exagerat) faţă de tradiţie; atitudine dictată de acest ataşament.
2. **Sens restrâns** – (*În mişcarea culturală şi literară) Tendinţă excesivă spre folclor, istorie etc., care se opune modernismului şi respinge ideea de civilizaţie, supraevaluare a tradiţiei*.

Tradiţionalismul se defineşte drept o **mişcare literară**, care s-a manifestat în perioada interbelică şi a cărei doctrină/ideologie s-a structurat în paginile revistei **Gândirea.**

II. Contextualizare

Tradiţionalismul interbelic este anticipat de două curente de la începutul secolului al XIX-lea - **sămănătorismul şi poporanismul**, care au fost promovate de revistele **Sămănătorul** (1901) şi **Viaţa românească** (1906).

Revista **Gândirea** a văzut lumina tiparului la Cluj, sub coordonarea lui Cezar Petrescu şi D. I. Cucu, iar din 1922 s-a mutat la Bucureşti. Apare, cu mici întreruperi, până în 1944. Cel care conferă revistei adevărata dimensiune de tribună a tradiţionalismului este Nichifor Crainic, directorul acesteia, din 1926.

Ideile promovate de colaboratorii revistei se opun ideilor moderniste formulate în paginile altei reviste importante din epocă, **Sburătorul,** conduse de criticul şi istoricul literar Eugen Lovinescu. Ele se referă, în principal la delimitarea conceptului de specific naţional, precum şi la afirmarea acestuia în literatură, în cultură.

Revolta fondului nostru nelatin de Lucian Blaga, ***„Isus în ţara lui”*** (1923), ***„Parsifal”*** (1924) şi ***„Sensul tradiţiei”*** (1929) de Nichifor Crainic pot fi considerate articole programatice. În articolul ***Sensul tradiţiei***, autorul subliniază particularităţile culturii româneşti, printre care **autohtonismul şi ortodoxia**: *„Peste pământul pe care am învăţat să-l iubim din „Semănătorul” noi vedem arcuindu-se coviltirul de azur al Bisericii ortodoxe. Noi vedem substanţa acestei Biserici amestecată pretutindeni cu substanţa etnică.”*

În viziunea lui Ion Pillat, tradiţia dezvăluie complexitatea originii unui popor şi conferă timbru autentic unei opere, promovând valoarea naţională la dimensiunea celei universale. El afirmă, printre altele: *„Există o tradiţie vie, o tradiţie dinamică, creatoare şi comprehensivă […] şi o tradiţie moartă, o tradiţie statică, sterilă şi neînţeleasă. Una e originală întotdeauna, fiindcă porneşte din fundul sufletului nostru; alta închisă inovaţiilor celor mai fireşti, nu face decât să prelungească, osificând-o, o imitaţie luată cândva de la străini.*”[1]

---

[1] Ion Pillat, ***Tradiţie şi literatură,*** în Opere I-IV

Reprezentanţii tradiţionalismului:

- **în poezie**: George Coşbuc, Octavian Goga, Aron Cotruş, Şt. O. Iosif, Aron Cotruş, Vasile Voiculescu, Ion Pillat, Nichifor Crainic, Adrian Maniu, Radu Gyr;
- **în dramaturgie**: Barbu Ştefănescu Delavrancea, Nicolae Iorga;
- **în proză**: Constantin Stere, Calistrat Hogaş, Mihail Sadoveanu, Cezar Petrescu ş.a.

III. Ilustrarea tradiţionalismului

ACI SOSI PE VREMURI

de Ion Pillat

La casa amintirii cu-obloane şi pridvor,
Păienjeni zăbreliră şi poartă, şi zăvor.
Iar hornul nu mai trage alene din ciubuc
De când luptară-n codru şi poteri, şi haiduc.
În drumul lor spre zare îmbătrâniră plopii.
Aci sosi pe vremuri bunica-mi Calyopi.
Nerăbdător bunicul pândise de la scară
Berlina legănată prin lanuri de secară.
Pie-atunci nu erau trenuri ca azi, şi din berlină
Sări, subţire,-o fată în largă crinolină.
Privind cu ea sub lună câmpia ca un lac,
Bunicul meu desigur i-a recitat Le lac.
Iar când deasupra casei ca umbre berze cad,
Îi spuse Sburătorul de-un tânăr Eliad.
Ea-l asculta tăcută, cu ochi de peruzea...
Şi totul ce romantic, ca-n basme, se urzea.
Şi cum şedeau... departe, un clopot a sunat,
De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat.
Dar ei, în clipa asta simţeau că-o să rămână...
De mult e mort bunicul, bunica e bătrână...
Ce straniu lucru: vremea! Deodată pe perete
Te vezi aievea numai în ştersele portrete.
Te recunoşti în ele, dar nu şi-n faţa ta,
Căci trupul tău te uită, dar tu nu-l poţi uita...
Ca ieri sosi bunica... şi vii acuma tu:
Pe urmele berlinei trăsura ta stătu.
Acelaşi drum te-aduse prin lanul de secară.
Ca dânsa tragi, în dreptul pridvorului, la scară.
Subţire, calci nisipul pe care ea sări.
Cu berzele într-ânsul amurgul se opri...
Şi m-ai găsit, zâmbindu-mi, că prea naiv eram
Când ţi-am şoptit poeme de bunul Francis Jammes.
Iar când în noapte câmpul fu lac întins sub lună
Şi-am spus Balada lunei de Horia Furtună,
M-ai ascultat pe gânduri, cu ochi de ametist,
Şi ţi-am părut romantic şi poate simbolist.
Şi cum şedeam... departe, un clopot a sunat.
Acelaşi clopot poate . în turnul vechi din sat...
De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat.

Etape ale creaţiei pillatiene

Ion Pillat (1891-1945) străbate ca artist un drum lung, al căutării de sine, al descoperirii formelor, temelor şi motivelor poetice, care să-l exprime direct şi total. Poet şi cărturar, *„colecţionar pios de poezie, bibliofil şi bibliograf înfrigurat, mereu în curent cu progresele specialităţii”*.[1] el şi-a rotunjit creaţia poetică, reluând şi regrupând succesiv poemele. Astfel, a devenit evidentă substanţa ciclică a viziunii sale.

Potrivit propriilor mărturisiri, opera sa străbate trei mari etape:

1. Debutează editorial, aproape concomitent, cu două volume, în 1912, unul în proză (un poem în proză), ***Povestea celui din urmă sfânt***, scos la Paris, „a la Belle Edition”, şi altul, de versuri, ***Visări păgâne***, la Minerva. Peste câţiva ani, în 1914, apar ***Eternităţi de-o clipă***, apoi ***Amăgiri*** (1916) şi ***Gradina intre ziduri*** (1919). Aceste volume ilustrează etapa de tinereţe, parnasian–simbolistă, aşa cum notează poetul într-o „*diagramă*” poetică, raportându-se la direcţiile poeziei româneşti din preajma războiului. Volumele de maturitate ***Pe Argeş în sus***, 1923, ***Satul meu***, 1925, ***Biserica de altădată***, 1926, ***Limpezimi***, 1928 - cuprind poezii din puritatea *„pământului spiritualizat în vreme, a timpului materializat în amintire,”* (Ion Pillat, ***Mărturisiri literare***, organizate de D. Caracostea, Buc, Ed. Minerva, 1971).
2. În volumele ***Caietul verde*** (1932), ***Scutul Minervei*** (1933), ***Poeme într-un vers*** (1935) ***Ţărm pierdut*** (1937) ***Umbra timpului*** (1940), ***Balcic,*** (1940), ***Împlinire*** (1942) etc. încearcă o experienţă lirică pe tărâmul clasicismului, cu largi ecouri în arta sa. Era firesc, pentru un artist cu structura lui, ca valorile clasice să fie un model, dar şi o sursă de împrospătare a lirismului. Poetul se redescoperă pe sine în inflexiunile armoniilor greceşti.

Aci sosi pe vremuri face parte din volumul ***Pe Argeş în sus*** (1923), volum cu care Ion Pillat se înscrie în **valorile/trăsăturile tradiţionale**: **tema şi motivele poetice**, **imaginarul poetic** constituit din viziunea asupra spaţiului autohton, rustic (imaginea „*casei amintirii*” conţine elemente de arhitectură populară, câmpia, *„lanul de secară*”), din irizările folclorice şi istorice („*poteri şi haiduc*”); **sensibilitatea metafizică, religioasă** („*... un clopot a sunat,/ De nuntă sau de moarte...”*). Poetul recrutează, aproape insesizabil, din straturile folclorice (factor tradiţional de bază) exact elementele care trimit la spiritualitatea creatorului popular *„Şi totul [...] ca-n basme se urzea”*, la zonele obscure, ambigue, de natură să comunice un etimon muzical: *„[...] departe, un clopot a sunat”*. Inflexiunile de mare puritate lirică ale textului cresc şi din aceste sugestii tradiţionale pentru care poetul a nutrit o statornică admiraţie.

Adeziunea poetului la un astfel de tip de poezie este semnificativă pentru înţelegerea liricii sale în totalitate. De altfel, G. Călinescu notează:*„Originalitatea, savoarea acestei poezii nu pot fi contestate şi* ***Pe Argeş în sus*** *este unul din momentele lirice fundamentale de după război.”*[2], iar Nicolae Manolescu susţine ideea valoroasă a consonanţei, în poezia lui Pillat, a tradiţionalismului cu modernitatea: *„Tradiţionalismul din* ***Pe Argeş în sus*** *a fost definit ca o autohtonizare a simbolismului. Este însă în egală măsură şi o modernizare a tradiţiei.”*[3]

Poezia ***Aci sosi pe vremuri*** dezvoltă **tema meditaţiei, cu accente elegiace, asupra curgerii ireversibile a timpului** sau, cum spune poetul însuşi, a: „[...] *pământului spiritualizat în vreme, a timpului materializat în amintire*”. Poetul particularizează tema

[1] G. Călinescu, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent,*** Ed. Minerva, 1982
[2]. G.Călinescu, op.cit.
[3]. Nicolae Manolescu*,* ***Despre poezie,*** Ed.Aula, 2002

printr-o figură de construcţie-**paralelismul,** care situează cele două cupluri pe dimensiunea iubirii ca *ordo amoris* şi prin **motive poetice**, specifice universului patriarhal.

Cuplurile, care fac şi re-fac lumea, prin gesturi arhetipale, instrumentate de Eros, capătă coerenţă estetică prin formula **lirismului obiectiv** (utilizarea unor „măşti lirice"-bunicul şi bunica, surprinse în trăirile lor: *„Nerăbdător bunicul pândise de la scară"; „Ea-l asculta tăcută, cu ochi de peruzea")* combinată cu **lirismul subiectiv,** care presupune confesiune şi implicare afectivă şi este subliniat prin mărcile gramaticale ale persoanei întâi.

O micropoveste, cu sonorităţi şi imagini simbolice, se derulează prin intervenţia unei instanţe a comunicării(eu liric)care, plasându-se într-un plan poetic profund, contemplă trecerea timpului şi presimte moartea: *„De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat."* Eul enunţător nu se confesează romantic, ci îşi proiectează emoţiile şi gândurile, adică **viziunea despre lume,** în mit sau în legendă.

Viziunea despre lume a lui Pillat se concretizează într-un **cronotop**, în care reflecţia tristă asupra vremelniciei umane topeşte trecutul în prezent, iar spaţiul se temporalizează. Timpul este caracterizat de circularitate: *„Ca ieri sosi bunica… şi vii acuma tu",* are un contur arhetipal tocmai prin recurenţa poveştilor de dragoste, iar spaţiul are contur afectiv, este interiorizat şi marcat cel mai bine de *„casa amintirii"*, care: „[...] *este, pentru Pillat, lăcaşul afecţiunii primare, derivat al arhetipului incintei intime, şi spunând aceasta luminăm firul antropologic al imaginarului."*[1]

Ion Pillat concepe spaţiul şi timpul atât în linia tradiţiei cu iz folcloric (paseism, rusticitate, autohtonism, istorie) cât şi în direcţia modernităţii - evitarea idealizării prin meditaţia nostalgică şi, uneori, ironică asupra acestor categorii pe care se înscrie existenţa umană, dar şi asupra iubirii. Substratul reflexiv al poeziei îi oferă eului liric posibilitatea de a se poziţiona, în prima parte a poeziei, într-un fel de transcendenţă sau obiectivare. Ca un demiurg, el poate „vedea", în timp şi spaţiu, imagini ale unei tradiţii paradisiace, recuperate prin spirit, prin imaginaţie poetică: *„La casa amintirii cu-obloane şi pridvor,/Păienjeni zăbrelîră şi poartă şi zăvor. //Iar hornul nu mai trage alene din ciubuc/De când luptară-n codru şi poteri şi haiduc."*

Structural, opera se dezvoltă pe două planuri, **trecutul** (bunicul şi bunica) şi **prezentul**, unite prin amintire şi prin meditaţia asupra timpului. Structura de adâncime a textului se reflectă perfect în paralelismul situaţiilor, în **relaţiile de opoziţie**, marcate de adverbe de timp precum *„atunci", „ieri" – „acum", „clipa asta"* şi **de simetrie**, în prezentarea celor două poveşti de iubire:*„Ca ieri sosi bunica… şi vii acuma tu"*.

Compoziţia poeziei este realizată din şaptesprezece distihuri, un catren şi un vers final, liber, organizate în trei părţi (prima parte–primele zece distihuri, a doua parte – catrenul intermediar, meditativ şi a treia parte–ultimele şapte distihuri). Versul final are rol de **laitmotiv**.

Titlul poeziei are aspectul unui enunţ propoziţional *Aci sosi pe vremuri* şi susţine tema poeziei, oferind, în acelaşi timp, o cheie de lectură cititorului. Elementele deictice, spaţiale, temporale şi, chiar, sociale („aci", persoana a III-a şi timpul perfect simplu al verbului şi structura „pe vremuri") sunt simbolice şi contribuie la realizarea acelei atmosfere de ambiguitate şi de vrajă specifice poeziei lirice.

Secvenţele lirice ale poeziei conţin o succesiune de **imagini poetice vizuale şi/sau auditive**:

- **„casa amintirii"** proiectată în timpul străvechi, încremenită într-un spaţiu al uitării şi al tăcerii, al unei lumi apuse, când *„luptară-n codru şi poteri, şi haiduc"*, *„La casa amintirii cu-obloane şi pridvor,/Păienjeni zăbrelîră şi poartă şi zăvor."* Casa

[1] Cristian Livescu, ***Introducere în opera lui Ion Pillat,*** *Ed. Minerva, Bucureşti, 1980*

reprezintă centrul lumii: „[…] *casa este simbolul centrului existențial al omului devenit statornic..”*[1] Păianjenul, prin acţiunea lui de a ţese pânza fină, aproape invizibilă, în care îşi prinde duşmanul, sugerează curgerea, fragilitatea fiinţei umane în raport cu timpul: „[...] *timpul care ucide pe nesimţite.”*[2] Pânza simbolizează lumea aparenţei, a iluziei, opusă realităţii şi esenţei.

- **sosirea bunicii Calyopi şi sosirea iubitei** pregătite de semnele îmbătrânirii şi ale schimbării naturii: *„În drumul lor spre zare îmbătrâniră plopii", „Subţire, calci nisipul pe care ea sări./ Cu berzele într-însul amurgul se opri…".* Structurile lingvistice *„plopii îmbătrâniţi" şi „amurgul se opri"* sunt frumoase personificări ale naturii şi ale timpului.
- **aşteptarea nerăbdătoare a bunicului simetrică aşteptării eului liric**, după modelul ritualului erotic eminescian din idile: *„Nerăbdător bunicul pândise de la scară/Berlina legănată prin lanuri de secară."* Aşteptarea este şi o temă lirică, care asociază sentimente şi trăiri, uneori, contradictorii.
- **rostirea poeziei:** *„Privind cu ea sub lună câmpia ca un lac,/Bunicul meu desigur i-a recitat „Le Lac". //Iar când deasupra casei ca umbre berze cad, Îi spuse „Sburătorul" de-un tânăr Eliad.//"; „Iar când în noapte câmpul fu lac întins sub lună/ Şi-am spus „Balada lunei" de Horia Furtună//", „Şi m-ai găsit, zâmbindu-mi, că prea naiv eram/Când ţi-am şoptit poeme de bunul Francis Jammes.//"* Apelul la „poezie în poezie" sugerează evoluţia formulelor estetice, dar şi importanţa artei în desăvârşirea poveştii de dragoste. **Ironia** fină existentă în versurile citate tempereazǎ lirismul trăirii, ferindu-l de exagerări.
- **sosirea iubitei, pe aceleaşi locuri:** *„Acelaşi drum te-aduse prin lanul de secară,/Ca dânsa tragi, în dreptul pridvorului, la scară."* Deşi cuplul este altul, casa şi drumul sunt aceleaşi, sugestie reflexivă a transformărilor produse în sufletul omului de succesiunea etapelor existenţiale. **Drumul** nu poate fi decât o nuanţă a evoluţiei sufletului, spirala melcului în care se solidifică, pe scara universului, timpul. El conduce la „*casa amintirii*", topos romantic situat într-o geografie cosmicizată şi într-un timp circular, etern.
- **clopotul***: „[...] este un emiţător de unde modulate care posedă o valoare lirică excepţională [...]"*[3] Clopotul are rolul de a unifica imaginile trecutului cu cele ale prezentului, potrivit unei viziuni a unităţii poetice proprii lui Ion Pillat. Este un simbol al statorniciei, stabilind o relaţie între cer şi pământ: „[…] *risipeşte limitările condiţiei temporale."*[4]

Dintre versurile cu o mai mare încărcătură **meditativ-reflexivă**, reţinem: *„Dar ei, în clipa asta simţeau că-o să rămână…",* care susţine iluzia eternităţii omului prin iubire. Versul asociază imaginea cuplului mitic cu sentimentul veşniciei şi încorporează mitul în poezie. Versurile: *„Ce straniu lucru: vremea! – Deodată pe perete/ Te vezi aievea numai în ştersele portrete./ /Te recunoşti în ele, dar nu şi-n faţa ta,/ Căci trupul tău te uită, dar tu nu-l poţi uita…",* argumentează cu rafinată elevaţie ideea că omul are conştiinţa timpului ireversibil, ceea ce este marcat în planul expresiei cu sugestiile persoanei a II-a.

Versul final, izolat – laitmotivul poeziei: *„De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat"* – accentuează dramatismul vieţii, acelaşi sunet poate trimite la un nou început sau la extincţie.

---

[1] Hans Biedermann, ***Dicţionar de simboluri***, Ed. Saeculum I.O., Bucureşti, 2002

[2] Doina Ruşti, ***Dicţionar de teme şi simboluri din literatura română***, Ed. Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2002

[3] G. Călinescu, ***Universul poeziei***, Ed. Minerva, Bucureşti, 1973

[4] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, vol.I-III, Ed.Artemis, Bucureşti, 1995

Elementele de versificaţie şi de prozodie contribuie la realizarea muzicalităţii textului. Sonorităţile vagi, ambigue sunt bazate pe strofele formate din două versuri, pe ritmul iambic şi pe rima împerecheată.

Expresivitatea poetică se realizează printr-o îmbinare de tehnici şi mijloace:

- **limbajul clasicizat, uşor arhaic şi regional** atunci când este evocat cuplul bunicul şi bunica (*ciubuc, poteri, haiduc, berlină, crinolină*); **elemente de onomastică şi titluri** de opere literare care nuanţează trăirile şi le colorează afectiv: Eliad, Horia Furtună, Francis Jammes şi „Sburătorul”, „Le Lac”, „Balada lunei”; **cuvinte şi structuri lingvistice** cu o mare încărcătură simbolică ce denumesc elementele componente ale imaginarului poetic pillatian: *casa amintirii, clopot, drumul, câmpia* etc.
- **regimul verbelor:** alternarea timpului trecut (imperfectul - *asculta, urzea*, perfectul simplu - *sosi, sări*, perfectul compus - *a recitat, a sunat*) al verbelor cu prezentul (*trage, cad, recunoşti*) are rolul de a sugera că, deşi timpul este ireversibil, iubirea face posibil accesul spre veşnicie.
- **paralelismul şi simetria** situaţiilor descrise conturează o veritabilă ontologie lirică;
- **figurile de stil: epitetul** *berlina legănată*, **personificarea** *„Iar hornul nu mai trage alene din ciubuc”,* **metafora** *casa amintirii,* **comparaţia** *ca-n basme se urzea etc.*

În concluzie, poezia ***Aci sosi pe vremuri*** de Ion Pillat ilustrează direcţia tradiţionalistă formulată de ideologii grupaţi în jurul revistei Gândirea, prin meditaţia lirică, tristă asupra trecerii timpului, prin tendinţa de a induce cititorului stări de reflecţie şi de reverie, prin valorificarea inflexiunilor metafizice oferite de domeniul religios, prin utilizarea unui limbaj popular şi regional, prin îmbinarea formelor lirismului obiectiv cu cele ale lirismului subiectiv şi, nu în ultimul rând, prin cultivarea formelor de prozodie tradiţionale. Poetul, în mod conştient, se aşază în linia unei generaţii de artişti pentru care tradiţia are un sens: *„În raport cu istoria românească tradiţia noastră eternă îşi are sediul în popor şi în expresia lui multiplă care e cultura populară ca produs etnic. Ea stă într-un anume fel de a poetiza, într-un anume fel de a plasticiza, într-un anume fel de a cânta, într-un anume fel de a filosofa, într-o anume atitudine faţă de natura şi faţă de Dumnezeu.”*[1]

Repere critice

- Nicolae Manolescu, ***Despre poezie***:, Ed. Aula, Braşov, 2002: *„Ion Pillat este, în lirică, un autor de „tablouri”; are o imaginaţie plastică şi decorativă, în al doilea rând, poezia lui este totdeauna „clară”, „la vedere”, nepierzând legătura cu sentimentul comun şi cumpătat al naturii „legale”; în fine, este scrisă aproape exclusiv în vers regulat şi are deseori formă fixă.”*
- Z. Ornea, ***Tradiţionalism şi modernitate în deceniul al treilea***, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1980: *„Melancolia lui Pillat e a unui clasic care aspiră spre fundamentele eterne. Trecutul devine, prin transfigurare, prezent şi cele mai durabile tablouri din **Pe Argeş în sus** sunt create din această izbândă a prezentului asupra trecutului.”*
- Nicolae Balotă, ***Arte poetice ale secolului XX***:, Ed. Minerva, 1997: *„În realitate, conştiinţa lui Ion Pillat ne apare înzestrată, înainte de toate, cu o apetenţă spre ordine. ş...ţPillat e departe de a fi un răzvrătit. Spiritul de revoltă, cu anarhia spre care tinde avangarda contemporană, îi repugnă.”*
- Vladimir Streinu, ***Poezie şi poeţi români***:, Ed. Minerva, Bucureşti, 1976: *„...în volumul **Pe Argeş în sus**, care ne încredinţează în chip deosebit de renunţarea poetului la hoinăreală exotică, lirismul lui Pillat are tocmai aceste două izvoare mai de preţ: sentimentul horaţian al scurgerii vremii şi acela al copilăriei pierdute, care curg când împreună, când deosebit.”*

[1] Nichifor Crainic*,* ***Sensul tradiţiei*** în *Puncte cardinale în haos*, Bucureşti, Editura ,,Cugetarea’’

Poezia neomodernistă

6

I. Disocieri teoretice

1. Definiţia conceptului

Conceptul de neomodernism se referă la orientările din poezia românească, susţinute de autorii al căror debut literar se face în jurul anului 1960. Ceea ce se dezvăluie ca tendinţă estetică opusă ideologizării comuniste a literaturii şi se manifestă în intervalul 1960-1980 primeşte, în general, acest nume.

2. Diacronia doctrinei literare

Refuzul sterilizării literaturii de ceea ce îi este caracteristic – gratuitatea ei sublimă, imaginaţia, îndrăzneala inovaţiei ca viziune şi limbaj, relaţia insurgentă sau polemică întreţinută cu realitatea – defineşte spiritul generaţiei de poeţi care se afirmă acum, în plină manifestare a *„realismului socialist”*. Criticul Eugen Simion îl consideră pe Nicolae Labiş *„buzduganul unei generaţii”*, cel ce redeschide calea poeziei spre simţirea autentică şi spre expresia înnoitoare.

Fenomenul artistic cunoscut sub numele de neomodernism ilustrează un raport de necesară continuitate cu marea tradiţie literară românească şi cu valorile liricii moderniste.

Poezia neomodernistă însumează orientări din cele mai diferite. Câteva caracteristici generale sunt:

• reîntoarcerea la marile teme ale literaturii;
• reafirmarea primatului esteticului;
• adâncirea în metafizic;
• reinterpretarea miturilor;
• caracterul provocator al abordării/ limbajului artistic;
• ironia;
• spiritul ludic;
• cultivarea aspectelor banale ale existenţei;
• varietatea stilistică.

3. Reprezentanţi: Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ana Blandiana, Cezar Baltag, Ioan Alexandru, Ion Gheorghe etc.

Nichita Stănescu (1933-1983) este al treilea mare spirit revoluţionar din istoria poeziei româneşti, după Eminescu şi Arghezi.

Căutările lui în materie de limbaj poetic iau forme dramatice. Artistul se străduieşte să dea cuvintelor atributele vieţii: trup, hrană, timp, destin. El creează un *„cosmos al vorbirii”*.

Prima etapă a liricii sale cuprinde volumele *Sensul iubirii* (1960) şi *O viziune a sentimentelor* (1964) care impun imaginea unei fiinţe însetate de iubire, trăind plenar starea de armonie cu sine şi cu universul. Etapa a doua se defineşte printr-un lirism

reflexiv ce investighează relaţia omului cu lumea, cu timpul, cu limbajul şi cuprinde volumele: *Dreptul la timp* (1965), *11 elegii* (1966), *Oul şi sfera* (1967), *Roşu vertical* şi *Laus Ptolemaei* (1968), *Necuvintele* (1969), *În dulcele stil clasic* (1970).

Trecerea la a treia etapă de creaţie se face prin volumul *Măreţia frigului* (1972) şi acestuia îi urmează: *Epica Magna* (1978), *Opere imperfecte* (1979) şi *Noduri şi semne* (1982). Principalele teme abordate sunt: actul creaţiei, timpul, moartea. Aceste volume de maturitate artistică exprimă deconstrucţia eului şi sentimentul tragic al existenţei.

Nichita Stănescu îşi defineşte creaţia ca fiind o formă de **poezie metalingvistică**, înfăptuită dincolo de cuvinte.

II. Contextualizare/ ilustrare:

CĂTRE GALATEEA

de Nichita Stănescu

Îţi ştiu toate timpurile, toate mişcările, toate
parfumurile,
şi umbra ta, şi tăcerile tale, şi sânul tău
ce tremur au şi ce culoare anume,
şi mersul tău, şi melancolia ta, şi sprâncenele tale,
şi bluza ta, şi inelul tău, şi secunda
şi nu mai am răbdare şi genunchiul mi-l pun
în pietre
şi mă rog de tine,
naşte-mă.

Ştiu tot ce e mai departe de tine,
atât de departe, încât nu mai există aproape –
după-amiaza, după-orizontul,
dincolo-de-marea...
şi tot ce e dincolo de ele,
şi atât de departe, încât nu mai are nici nume.
De aceea-mi îndoi genunchiul şi-l pun
pe genunchiul pietrelor, care-l îngână.
Şi mă rog de tine,
naşte-mă.

Ştiu tot ceea ce tu nu ştii niciodată, din tine.
Bătaia inimii care urmează bătăii ce-o auzi,
sfârșitul cuvântului a cărui primă silabă tocmai
o spui,
copacii – umbre de lemn ale vinelor tale,
râurile – mişcătoare umbre ale sângelui tău,
şi pietrele, pietrele - umbre de piatră
ale genunchiului meu,
pe care mi-l plec în faţa ta şi mă rog de tine,
naşte-mă. Naşte-mă.

Aparţinând generaţiei şaizeciste, prin anul debutului său literar dar şi prin caracteristicile viziunii şi ale limbajului poetic, Nichita Stănescu este un alt excepţional reformator al concepţiei despre poezie, în general şi despre felul în care această artă se foloseşte de cuvânt pentru a exprima necuprinsul gândului şi inefabilul emoţiei. Pentru el, ca şi pentru genialii săi înaintaşi, Eminescu şi Arghezi, autorii înnoirilor radicale din lirica noastră, poezia este *„mirajul totalităţii, rostire din interior în afară, după ce formarea subiectului creator a parcurs traiectul invers, de progresivă interiorizare”*[1].

Interiorizarea susţine dimensiunea reflexivă a textelor lirice şi generează adeseori nevoia autodefinirii prin arte poetice.

Către Galateea este o **artă poetică** inserată în *„Dreptul la timp”* (1965), volum ce anunţă o altă percepţie asupra lumii şi a sentimentelor, marcată de fiorul metafizic, de obsesia finitudinii şi a neputinţei revelării sinelui în limbaj. Poezia aparţine neomodernismului prin **reflecţia filosofică**, prin **ilustrarea contradicţiilor interioare**, prin **reconsiderarea miturilor**, prin **combinaţiile neaşteptate de concret şi abstract**, prin **ambiguitatea limbajului**, prin **insolitul metaforelor şi al imaginilor artistice**, prin **refuzul convenţiilor prozodice**.

Tema creatorului şi a operei de artă este dezvoltată cu ajutorul unor **motive literare** comune, cu o înfăţişare spectaculos nouă: rugăciunea (motiv întâlnit şi la Eminescu ori la Octavian Goga), comuniunea om-natură (cu o frecvenţă remarcabilă, de la poezia populară, la lirica romantică, până la cea simbolistă), logosul, naşterea.

Întrucât relaţia acestui poet neomodernist cu limbajul este una necanonică, motivele amintite se particularizează nu numai prin contextul liric care le găzduieşte, ci şi prin expresia artistică nouă, cu aspect de incantaţie magică.

Viziunea despre lume pe care o transmite această operă dovedeşte importanţa pe care Nichita Stănescu o acordă problemei poeziei/cuvântului, în fapt actului de întemeiere prin cuvânt. Poezia este, în concepţia autorului, **hemografie** (scriere cu sânge), *„adică scrierea cu tine însuţi”* care se practică astfel: *„Te scrii pe tine pe dinăuntrul sufletului tău mai întâi, ca să poţi la urmă să scrii pe dinafară sufletele altora”*[2]. Ea este aşadar o formă de autocunoaştere şi de cunoaştere, tot atât de necesară, pentru poet, ca şi lichidul vital, pentru om. Existând aşa de adânc în sinele creator, ca orice organ anatomic, separaţia creator-creaţie este de neconceput.

Condiţia vieţuirii artistului este însăşi opera. Dacă într-unul din eseurile sale, N. Stănescu afirma că un poet *„este acela care naşte”*, în ***Către Galateea*** el schimbă perspectiva. Opera – principiu fertil – este aceea care îl zămisleşte, în pântecele ei, pe creator. Răsturnarea de roluri propune o viziune inedită asupra operei care încetează să mai fie un *„obiect”*, intrând în rândul fiinţelor cu existenţă autonomă, cu trup, voinţă şi sentimente proprii.

Poetul îşi asumă ipostaza fătului nenăscut, a latenţei ce tinde către manifestare, către întrupare, de aici şi titlul: ***Către Galateea***. Este evident faptul că autorul neomodernist dă naşterii alte semnificaţii decât, bunăoară, L. Blaga, cel ce vedea în ivirea pe lume primul semn al nefericirii, sentinţa devenirii şi a morţii şi se lamenta astfel: *„De ce m-ai trimis în lumină, mamă, / De ce m-ai trimis?”.*

N. Stănescu înţelege prin naştere, simbolic, învestirea ca poet.

---

[1] Maria-Ana Tupan, *Scenarii şi limbaje poetice*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1989
[2] Nichita Stănescu, *Respirări*, Ed. Sport-Turism, Bucureşti, 1982

Titlul reliefează **ambiguitatea**, ca trăsătură fundamentală a poeziei neomoderniste şi este alcătuit dintr-o prepoziţie şi un nume propriu. *„Către”* face o trimitere spaţială, permiţând înţelegerea onomatextului în două moduri: adresare către Galateea sau îndreptare/ drum către Galateea. Numele propriu resuscitează lumea miturilor greceşti. Pygmalion, rege al Ciprului şi sculptor, misogin dăruit plăsmuirilor minţii şi braţelor sale, construieşte o statuie de fildeş, Galateea, prototip al frumuseţii feminine, de care, spectaculos, se îndrăgosteşte. Zeiţa Afrodita o însufleţeşte şi din unirea artistului cu femeia/operă se naşte un fiu. Ambivalenţa muză/iubită face ca şi textul stănescian să poată fi citit în două registre: ca artă poetică sau ca poezie erotică. În ambele *„coduri”* Galateea este cea adorată, desfătare a trupului şi a spiritului (*„... ştiu ... sânul tău ... şi inelul tău ...”*), spre ea se direcţionează *„rugăciunea”* eului poetic.

Celălalt sens al titlului – cale către Galateea – dă numelui propriu valoare de reper toponimic şi accentuează înţelesurile mitului: artistul se va afla mereu în căutarea desăvârşirii.

Către Galateea aparţine **lirismului subiectiv**, fiind un monolog adresat în care formele pronominale şi verbale de persoana întâi (*„ştiu”, „mi”, „pun”, „mă rog”* etc.) sunt constant dublate de cele de persoana a doua (*„tine”, „nu ştii”, „auzi”*), fapt ce susţine, la nivel gramatical, ideea poetică, de legătură placentară a artistului cu Opera.

Compoziţional, se disting trei secvenţe poetice cărora le corespund cele trei strofe. **Monologul** îşi sporeşte patosul de la o unitate de conţinut la alta şi este organizat **simetric**. Fiecare strofă debutează cu verbul *„ştiu”* şi se încheie cu **laitmotivul**: *„şi mă rog de tine, / naşte-mă.”* Prima conţine şapte versuri, a doua şi a treia – nouă versuri, ultima instituind prin repetiţia din final (*„naşte-mă. Naşte-mă.”*) un climax al emoţiei poetice. Amploarea strofelor şi tiparul construcţiei lor sugerează o trăire cristalizată şi puternică, dezvăluită, în ardoarea ei, prin revenire şi insistenţă.

Incipitul, realizat în spirit neomodernist, este provocator: *„Îţi ştiu toate timpurile, toate mişcările, toate parfumurile, / şi umbra ta şi tăcerile tale, şi sânul tău...”*. El se constituie dintr-o enumeraţie derutantă asociată cu repetiţia, a unor termeni concreţi şi abstracţi ce împiedică stabilirea referinţei mimetice. Cuvinte precum: *„timpurile”, „mişcările”, „parfumurile”* îşi dovedesc apartenenţa la clasa **simbolurilor** şi impun un alt regim de lectură. După cum observă şi M. Riffaterre în *Semiotique de la poesie*, *„un poem ne spune un lucru şi semnifică un altul”*[1], fenomen curent în poezia modernă, ce ţine de: *„subminarea reprezentării realităţii prin cuvinte”*[2].

Prima strofă fixează cele două instanţe ale comunicării poetice şi schiţează două portrete: al *„zeiţei”* şi al idolatrului îngenuncheat. **A doua** şi **a treia** cuprind un conţinut sufletesc în revărsare peste care se înalţă aceeaşi statuie aplecată a celui aflat în rugă (strofa mediană) şi mai apoi umbra eterică a divinităţii invocate – poezia, proiectată peste natură (strofa ultimă).

Imaginarul poetic face loc suprapunerilor real-real, palpabil-imaterial, aproape-departe, existent-inexistent.

Caracteristicile poeziei, reliefate în prima strofă, sunt voit construite ca o sumă de ambiguităţi. **Ştiute** doar de artist, ele devin, pentru cititor, doar fulguraţii: *„cutremur”, „culoare”, „melancolie”, „secundă”* etc. Adjectivele pronominale nehotărâte (*„**toate** timpurile”, „**toate** mişcările, **toate** parfumurile”*) precum şi cele posesive (*„umbra **ta**”,*

[1] Cf. Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, Ed. Aula, Braşov
[2] Idem

*tăcerile **tale**", „sânul **tău**"* etc.) indică, prin repetiţie, intimitatea absolută a creatorului cu opera. Ceea ce defineşte viaţa ei tainică rămâne fără ascunzişuri pentru el. Metaforele folosite în această primă secvenţă, într-o înşiruire largă ce lasă impresia de inepuizabil, desemnează delicateţea (*„parfumurile"*), vitalitatea (*„sânul"*), insondabilul poeziei (*„umbra"*) ce nu i se dezvăluie cu adevărat decât lui, artistului.

Capacitatea ziditoare de lumi a poeziei este atât de mare, încât ea ajunge să se substituie realului şi să-i dea acestuia statutul de umbră, de copie a vieţii: *„copacii – umbre de lemn ale vinelor tale, / râurile – mişcătoare umbre ale sângelui tău".*

Corporalizată, dominatoare, poezia se înstăpâneşte în timp, acoperind *„secunda"*, trăieşte din *„bătaia inimii"*, preia funcţia logosului întemeietor *„**primă** silabă tocmai o spui"*). Cunoscută (*„Ştiu tot ceea ce tu nu ştii niciodată, din tine"*), ea rămâne totuşi un spaţiu vital al misterului etern.

Dar şi poetul este o forţă creatoare magnifică, ale cărei resurse fără sfârşit sunt sugerate printr-o enumeraţie ce alătură realul şi irealul, suspendă timpul şi spaţiul, împinge existentul către o hartă necunoscută a fiinţării: *„Ştiu tot ce e mai departe de tine, / atât de departe, încât nu mai există aproape/ după-amiaza, după-orizontul, dincolo-de-marea... / şi tot ce e dincolo de ele, / şi atât de departe, încât nu mai are nici nume".*

Puterea lui aproape divină cunoaşte, paradoxal, o limitare: *„dreptul la timp"* obţinut prin naştere.

Caracterul de rugă al textului poetic este subliniat de revenirea obsesivă la imaginea celui îngenuncheat în faţa altarului zeităţii cu atribute materne precum şi de prezenţa laitmotivului *„şi **mă rog** de tine, / naşte-mă."* Brutalitatea imperativului este atenuată de asocierea cu verbul reflexiv-dinamic *„mă rog"*. În imaginarul poetic stănescian, poezia apare ca o entitate supraumană, deşi născută de om, inflexibilă, deşi iubită, aflată *„aproape"*, adică descifrabilă, dar într-un inevitabil *„departe"*, adică inefabilă.

Contradicţia logică – poetul aşteaptă să fie născut de poezie şi trimis în lume, sub timp – nu este decât aparentă. În fapt, ***Către Galateea*** surprinde doar un moment din drumul artistului către perfecţiune.

Ca şi Meşterul Manole, el poate clădi mai departe, *„atât de departe, încât nu mai are nici nume"*. Îndemnul *„naşte-mă"*, repetat în final, poate fi expresia dorinţei de a-şi împrospăta forţele pentru o nouă încercare. Poetul zămisleşte opera, ea îi oferă temeliile fiinţei, justificându-l în univers: *„**De aceea**-mi îndoi genunchiul şi-l pun/ pe genunchiul pietrelor, care-l îngână. / Şi mă rog de tine, / naşte-mă."* Renăscându-l, poezia îl pregăteşte pe artist pentru o nouă operă şi ciclul se reia la nesfârşit.

Interesant este faptul că poetul se desemnează pe sine printr-o sinecdocă: genunchiul. Acest **element de recurenţă** îşi potenţează semnificaţia prin asocierea celor două imagini vizuale: *„... îndoi **genunchiul**... / pe **genunchiul** pietrelor".* Ruga nu este doar a artistului/ omului ci şi a naturii/realului, ambele entităţi râvnind cu aceeaşi patimă la întrupare, prin poezie.

Caracteristici ale limbajului poetic

Către Galateea se caracterizează, la **nivel lexico-semantic**, printr-un limbaj poetic înnoitor care asociază, provocator, cuvinte concrete şi abstracte (*„şi mersul tău, şi melancolia ta şi inelul tău, şi secunda"*), puncte de sprijin ale unor imagini artistice tulburătoare. Termenii antinomici familiari (*„departe"/„aproape"*), cei inventaţi de poet (*„după-orizontul", „dincolo-de-marea"*) după un model reperabil în interiorul limbii

(*„după-amiaza”*) creează o tensiune semantică neaşteptată, producătoare de noi înţelesuri, pe deasupra celor consacrate de uz.

Ambiguitatea este principala trăsătură a textului poetic, la **nivel stilistic**. Ea este produsul utilizării constante a metaforei, a construcţiilor plurisemnificante, precum este şi cea din titlu, a motivelor cu valoare de simbol (rugăciunea, naşterea).

Strofele inegale, versul liber, absenţa majusculei la începutul versurilor ilustrează libertăţile **prozodice** specifice poeziei moderne. Aceste procedee atrag atenţia asupra faptului că opera stănesciană îşi descoperă alte surse de ordine şi de armonie decât poezia tradiţională.

Către Galateea este o ilustrare a neomodernismului, a formulei lirismului reflexiv, interiorizat, marcat de *„obsesia rupturii”* (Maria-Ana Tupan).

ALTĂ MATEMATICĂ

de Nichita Stănescu

Noi ştim că unu ori unu fac unu,
dar un inorog ori o pară
nu ştim cât face.
Ştim că cinci fără patru fac unu,
dar un nor fără o corabie
nu ştim cât face.
Ştim, noi ştim că opt
împărţit la opt fac unu,
dar un munte împărţit la o capră
nu ştim cât face.
Ştim că unu plus unu fac doi,
dar eu şi cu tine,
nu Ştim, vai, nu ştim cât facem.

Ah, dar o plapumă
înmulţită cu un iepure
face o roscovană, desigur,
o varză împărţită la un steag
fac un porc,
un cal fără un tramvai
face un înger,
o conopidă plus un ou,
face un astragal…

Numai tu şi cu mine
înmultiţi şi împărţiţi
adunaţi şi scăzuţi
rămânem aceiaşi…

Pieri din mintea mea!
Revino-mi în inimă!

Poezia lui Nichita Stănescu urmează, de-a lungul timpului, un traseu continuu de abstractizare şi conceptualizare. Preocupat în permanenţă de a stabili limitele lirismului, el săvârşeşte experienţe îndrăzneţe, împingându-l către teritorii din ce în ce mai îndepărtate, către vecinătăţi considerate, până la el, prozaice, seci ori incompatibile. Expresia poetică se încifrează, termenii uzuali sunt deposedaţi de sensul curent şi reînvestiţi semantic, într-o vorbire febrilă cu sinele real, cu sinele inventat, cu un interlocutor abstract, somat în fiecare clipă să renunţe la prejudecăţile lui literare şi să-i iubească pe visători. [1]

Altă matematică aparţine volumului *Măreţia frigului*, apărut în 1972, grupaj de opere în care înnoirea limbajului poetic, pe direcţiile amintite, devine radicală, poetul dovedindu-se fidel concepţiei: *„Limba cea vie, vorbirea cea trăită nu încape nici în gramatici consfinţite de Academie şi nici nu se potriveşte cu ce a pierdut fluturele de pe aripa sa”.* [2]

---

[1] Eseul *Să-i iubim pe visători*, vol. *Respirări*, Ed. Sport-Turism, Bucureşti, 1982
[2] Eseul *De fapt, ce este limba română?*, idem

Îmbrăcând veşmintele *„vorbirii trăite”*, ***Altă matematică*** este o poezie pe **tema** cunoaşterii şi a iubirii, o meditaţie insolită despre caracterul failibil al raţiunii ca mijloc de pătrundere în tainele universale. Paralela cu viziunea blagiană despre *„cunoaşterea paradisiacă”*, prin mijlocirea gândirii şi despre *„cunoaşterea luciferică”*, prin intermediul iubirii, al intuiţiei, al miturilor se impune de la sine. Autorul neomodernist – Nichita Stănescu – şi cel modernist – Lucian Blaga – dau problemei aceeaşi rezolvare: mintea nu poate răzbate departe, în misterele firii, pe când iubirea uneşte fiinţa cu lumea, reintegrând-o armoniei primare. Calitatea limbajului artistic este cea care stabileşte diferenţa între cele două vârste ale literaturii, între cele două scriituri poetice. Câteva **motive** lirice particularizează opera scriitorului contemporan, lăsând impresia unor asocieri paradoxale: operaţiile matematice, diversitatea lumii, cuplul, suferinţa, superioritatea sentimentului faţă de raţiune.

Titlul este alcătuit dintr-un adjectiv pronominal nehotărât *„altă”* şi un substantiv ce denumeşte ştiinţa care studiază mărimile, relaţiile cantitative şi formele spaţiale, prin raţionament deductiv – *„matematică”*. Primul termen relativizează înţelesul celui de-al doilea, trimiţând la ideea de reconsiderare a ceea ce este doar în aparenţă fix, stabil, cert. Sintagma *„altă matematică”* afirmă o perspectivă nouă asupra realităţii şi echivalează cu încercarea de cuprindere a unei revelaţii ce nu poate fi desemnată cu un cuvânt anume, fie pentru că acesta nu există încă, fie pentru că semnificaţia este mult prea cuprinzătoare/ diferită pentru a fi redată prin orice echivalenţă sinonimică. Lumea nu poate fi descoperită în esenţa ei, dar poate fi aproximată prin *„altă matematică”*.

Textul aparţine **lirismului subiectiv**, prin dezvoltarea unei inedite demonstraţii despre limitele cunoaşterii logice, formulate la persoana întâi plural (*„noi ştim”, „nu ştim”, „facem”*) sau în disocierile ei (*„eu”, „tine”, „tu”, „mine”, „pieri”, „revino”, „mea”, „mi”*).

Viziunea despre lume se conturează, ca în cazul multor poezii neomoderniste, după lectura literală, prin găsirea cifrului simbolic şi acceptând ideea că logica poeziei este, aşa cum afirma şi Al. Macedonski, *„nelogică la modul sublim”*.

Afirmaţia ce deschide textul: *„Noi ştim...”* lasă impresia rostirii unui adevăr peremptoriu, repede contrazis însă: *„nu ştim...”*. Poezia stănesciană este o persiflare a suficienţei umane, a aroganţei de subiect cunoscător într-un univers a cărui diversitate de manifestare şi de semnificaţii (*„nor”, „munte”, „capră”, „înger”, „ou”*) scapă minţii, formulelor, clasificărilor, în fapt, oricărei încercări de cuprindere a ceea ce, infinit fiind, rămâne de necuprins.

În aceeaşi zonă de mister abisal se situează şi iubirea: *„dar eu şi cu tine/ nu ştim, vai, nu ştim cât facem”*. Interjecţia *„vai”* poate fi semnul suferinţei îndrăgostitului de a nu putea pătrunde taina sublimă a acestui sentiment.

Compoziţia relevă stilul derutant al poetului, aspect caracteristic neomodernismului.

Incipitul, tulburător, introduce lectorul într-un univers de semne contradictorii: *„Noi ştim că unu ori unu fac unu, / dar un inorog ori o pară/ nu ştim cât face.”*, în care devine evident că *„deplasarea sensului”* şi *„distorsiunea”*[1], adică ambiguitatea, devin norme ale stilului nichitastănescian.

Altă matematică este alcătuită din patru strofe inegale (13/9/4/2 versuri).

Prima strofă reliefează un tipar de construcţie bazat pe **simetrii** şi pe **elemente de recurenţă**. Versul întâi afirmă: *„Noi ştim...”*, al doilea introduce opoziţia: *„dar...”*, al treilea neagă: *„nu ştim”*, iar schema aceasta se reia, subliniind incapacitatea omului de a se afla în posesia adevărului ultim.

[1] Cf. Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, Ed. Aula, Braşov, 2002

Strofa a doua semnalează opoziţia: *„Ah, **dar**...”* şi conţine o serie de afirmaţii absurde pe care le întăreşte ironic: *„Ah, dar o plapumă/ înmulţită cu un iepure/ face o roşcovană, **desigur**...”*. Această secvenţă stă sub semnul ludicului şi al refuzului integrării expresiei poetice într-un cod cunoscut şi acceptat în mod automat de către cititor. Poetul lasă fantezia pură să se reverse în limbaj.

Strofa a treia este un catren în care limba îşi recâştigă, treptat, capacitatea referenţială, oprindu-se asupra cuplului surprins în dimensiunea lui ideală, atemporală: *„rămânem aceiaşi”.*

Distihul din final conţine un elogiu indirect adus sentimentului iubirii (*„inima”*).

Imaginarul poetic

Revolta împotriva cunoaşterii cu instrumentele minţii se exprimă, în această poezie, prin ridiculizarea modelului operaţiilor aritmetice: înmulţirea (*„dar un inorog ori o pară/ nu ştiu cât face”*), scăderea (*„dar un nor fără o corabie/ nu ştim cât face”*), împărţirea (*„dar un munte împărţit la o capră/ nu ştim cât face”*), adunarea (*„dar eu şi cu tine/ nu ştim, vai, nu ştim cât facem”*). Fiecare asemenea constatare este precedată de un calcul aritmetic ce debutează cu o formulă devenită laitmotiv: *„**Noi ştim** că unu ori unu fac unu”*; *„**Ştim** că cinci fără patru fac unu”*; *„**Ştim, noi ştim** că opt/ împărţit la opt fac unu”*; ***Ştim** că unu plus unu fac doi”.*

Discursul liric este alimentat de o tensiune sporită progresiv, după parcurgerea de către lector a fiecărui ciclu al demonstraţiei: *„ştim... / dar... / nu ştim”*. Opoziţiile însumate sugerează faptul că omul iniţiază demersuri de cunoaştere artificiale şi nefolositoare, desfăşurând energii care îl pun într-o lumină deopotrivă ridicolă (*„Ah, dar o plapumă/ înmulţită cu un iepure/ face **o roşcovană, desigur**”*) şi tragică (*„nu ştim, **vai**, nu ştim cât facem”*). *„Marile neînţelesuri”*, după expresia lui Blaga, se îndepărtează definitiv de orizontul uman, umbra lor răsfrântă peste lume lăsând semne caricaturale: *„o varză împărţită la un steag/ face un porc...”*

Pretenţia de a deţine un adevăr pe cale matematică, prin determinarea cantitativă, i se pare poetului *„barbară”*[1]. Pentru el *„adevărul adevărat pare a fi de natură calitativă”*[2], umplut cu viaţă, clocotitor. Esenţa acelui *„unu”* aparent descoperită (*„cinci fără patru fac unu”, „opt/ împărţit la opt fac unu”* etc.) este sortită să rămână *„neposedabilă”*, după cum mărturiseşte însuşi poetul într-unul din eseurile sale: *„Adunare şi scădere, înmulţire şi împărţire, iată erorile cardinale, proliferate de cantitate, aflătoare numai în cantitate, acte ale geloziei abisale faţă de unicul neposedabil.”*[3]

Cea mai apropiată de *„unu”*, de starea genuină de frumuseţe şi de armonie a lumii, neintegrabilă în calcule şi formule, este totuşi iubirea: *„Numai tu şi cu mine/ înmulţiţi şi împărţiţi/ adunaţi şi scăzuţi/ rămânem aceiaşi...”*. Pentru a se păstra în orizontul privilegiat al poeziei şi al mitului, al esenţelor inefabile, ea nu trebuie să fie gândită, ci trăită, exaltată: *„Pieri din mintea mea!/ Revino-mi în inimă!”*

Caracteristici ale limbajului poetic

Limbajul poetic al acestei opere ilustrează strădania continuă a autorului de *„mutare a zidurilor”* cuvântului mai aproape de viaţă, de real. Aplicarea operaţiilor matematice la reperele lumii concrete, precum: *„nor”, „corabie”, „munte”, „capră”* produce efecte

[1] N. Stănescu, *Lauda abecedarului şi detestarea aritmeticii*, vol. *Respirări*
[2] idem.
[3] idem.

şocante asupra cititorului, strategie cunoscută a neomodernismului. Procedeul nu urmăreşte decât să dea forţă ideii că nu mintea, ci inima trebuie să-l călăuzească pe om în drumul lui spre cunoaştere.

La **nivel lexico-semantic**, se remarcă faptul că majoritatea termenilor aparţin vocabularului fundamental. Cu toate acestea, expresia artistică este fundamental nouă, rolul esenţial, în această transformare, avându-l contextul neaşteptat, asocierile surprinzătoare: *„o conopidă plus un ou/ face un astragal...”.*

Ambiguitatea şi **expresivitatea** caracterizează **nivelul stilistic** al operei. Sursele lor sunt multiple, dar cele mai importante rămân: fantezia combinaţiilor lexicale; reînvestirea semantică a cuvintelor, până la transformarea lor în simboluri (*„unu ori unu fac unu”*); repetiţia/ paralelismul sintactic, generatoare de înţelesuri noi (*„nu ştim cât face... / nu ştim cât face... / nu ştim cât facem.”*); utilizarea interjecţiilor care schimbă registrul emoţiei de la dramatismul autentic (*„nu ştim, **vai**, nu ştim cât facem”*) la grotescul regizat (*„**Ah**, dar o plapumă/ înmulţită cu un iepure/ face o roşcovană, desigur...”*).

Strofele inegale, versul liber, absenţa majusculei la începutul versurilor sunt aspecte **prozodice** caracteristice modernităţii care nu reduce armonia lirică la procedeele convenţionale de obţinere a muzicalităţii şi caută să dea poeziei respiraţia firească a ideii şi a sentimentului.

Altă matematică defineşte vârsta maturităţii artistice a autorului şi exprimă revolta împotriva înţelegerii lumii prin intermediul formulelor impuse de raţiune. Pentru N. Stănescu, doar iubirea, participarea afectivă la viaţa misterioasă a universului, revelează taine.

Această poezie aparţine neomodernismului prin **caracterul reflexiv** al lirismului, prin **insolitul limbajului** artistic, prin **ambiguitate** şi **stil derutant**, prin **refuzul convenţiilor prozodice**.

Repere critice

- N. Manolescu, ***Despre poezie***, Ed. Aula, Braşov, 2002: *„Nichita Stănescu a inventat un limbaj abstract, de semne pure, cel mai abstract din poezia noastră, în care subiectivul şi obiectivul se confundă, lucrul şi numele lui fac una, iar simbolul nu e mai mult decât semn. Antimimetismul triumfă...”*
- Ştefania Mincu – ***Nichita Stănescu. Poezii***, Ed. Albatros, Bucureşti, 1987: *„Abia aici în «Dreptul la timp» începe aşa-zisul dialog al poetului cu miturile; un dialog original, deoarece mitul nu este adus doar ca mărturie, păstrându-şi semnificaţia conservată de tradiţie, ci interogat de poet şi interpretat în sensul experienţei proprii”.*
- Maria-Ana Tupan, ***Scenarii şi limbaje poetice***, Ed. Minerva, Bucureşti, 1989: Nichita Stănescu are *„tendinţa de a comunica prin supracuvinte sau «necuvinte», adică, mai curând, printr-un proiect semantic decât prin structurile concrete ale limbii...”*
- Alexandru Ştefănescu, ***Introducere în opera lui Nichita Stănescu***, Ed. Minerva, Bucureşti, 1996: *„Nichita Stănescu este, mai mult decât alţi poeţi ai noştri, un iubitor de abstracţii. O simplă operaţie statistică demonstrează că în versurile sale abstracţiile apar cu frecvenţa cu care apar în versurile lui Vasile Alecsandri diminutivele. Cifre şi litere, infinitive lungi, figuri geometrice, noţiuni din diferite ştiinţe intră în mod curent, ca nişte fire transparente, în ţesătura poeziei sale şi lor li se adaugă numeroase cuvinte obişnuite, golite de orice concreteţe – pasăre, frunză, cal, capră, nor, floare – de parcă, înainte de utilizare, ar fi fost ţinute în spirit”.*

Poezia postmodernă

7

I. Disocieri teoretice

1. Definiţia conceptului

Termenul **postmodernism** a fost folosit, pentru prima oară, la sfârşitul secolului al XIX-lea, în SUA, cu aplicabilitate la domeniile arhitecturii şi picturii. După cel de-al Doilea Război Mondial, pătrunde în limbajul filosofiei şi al criticii literare, numind o diferenţiere, o etapă în evoluţia societăţii şi a culturii, deosebită de modernism.

2. Diacronia doctrinei

În cultura română, termenul începe să fie folosit în anii '80 şi legat de concepţiile şi de practica actului artistic promovate de cenaclurile filosofico-literare din Bucureşti (*Cenaclul de Luni*) şi din Cluj (*Echinox*). Conceptul a fost apoi legat de specificul viziunii şi al stilului autorilor care debutează editorial în 1980.

Mircea Cărtărescu, în calitate de scriitor, dar şi de teoretician şi de analist al fenomenului postmodern, afirmă în lucrarea sa numită *Postmodernismul românesc* (1999) că acest concept se referă la *„... o întrerupere a acelei ordini culturale în care este posibilă evoluţia formelor şi curentelor literare, o convalescenţă după iluzia modernistă"*, considerând că o înnoire fundamentală a literaturii, cel puţin la nivelul conţinutului, nu mai este posibilă.

De aceea, unii autori consideraţi postmoderni (Michel Tournier, Italo Calvino, Umberto Eco şi chiar Cărtărescu însuşi în epopeea *Levantul*) rescriu literatura deceniilor/ secolelor anterioare, dar într-o notă ironică.

După teoreticianul de origine arabă Ihab Hassan, citat de Mircea Cărtărescu, pot fi considerate trăsături ale postmodernismului:

- fragmentarismul;
- decanonizarea (desfiinţarea canonului, adică a regulilor);
- inexistenţa referentului (absenţa raportării la realitate);
- ironia;
- intertextualitatea (legătura afirmată a textului cu alte opere prin pastişă, parodie, citat „ascuns", aluzie etc.);
- metatextualitatea (textul devine autoreferenţial, se explicitează el însuşi);
- hipertextualitatea (un text se scrie – hipertextul, pornind de la un alt text, ca sursă de bază – hipotextul).

Diferenţa dintre atitudinea poetului modern (modernist) şi cea a poetului postmodern este stabilită de Nicolae Manolescu, în lucrarea sa *Despre poezie*: *„Poetul modern este de obicei «inocent» în raport cu tradiţia: se scutură de ea ca de o povară inutilă. Vrea să facă altceva decât înaintaşii săi. Sentimentul lui este unul de libertate împinsă până la anarhie. Postmodernul nu e anarhic. Pentru el tradiţia este o povară purtată cu graţie, asumată critic sau ironic. Subconştientul său este încărcat de bogăţia şi de varietatea literaturii anterioare şi, nu în ultimul rând, ale aceleia moderne. [...] Postmodernii au întotdeauna ceva de împărţit cu înaintaşii lor".*

Poezia postmodernistă se caracterizează prin:

- narativizare;
- biografism (coborârea poetului în sfera existenţei personale, a eului empiric);
- apropierea de existenţa cotidiană, nespectaculoasă, prozaică;
- desolemnizarea discursului poetic;
- refuzul metaforei ca semn al poeticităţii;
- ironie şi autoironie;
- spirit ludic;
- demontarea articulaţiilor poemului în faţa lectorului, dezvăluirea tehnicilor folosite;
- amestecul de stiluri (solemn, colocvial, stilul reclamei etc.), de specii, de genuri;
- intertextualitate;
- metatextualitate.

Reprezentanţi ai postmodernismului: Mircea Cărtărescu, Alexandru Muşina, Mircea Nedelciu, Gh. Crăciun, Bogdan Ghiu, Florin Iaru, Cristian Popescu, Simona Popescu, Ion Bogdan Lefter etc.

II. Contextualizare/ ilustrare:

POEMA CHIUVETEI

de Mircea Cărtărescu

într-o zi chiuveta căzu în dragoste
iubi o mică stea galbenă din colţul geamului de la bucătărie
se confesă muşamalei şi borcanului de muştar
se plânse tacâmurilor ude.
în altă zi chiuveta îşi mărturisi dragostea:
– stea mică, nu scânteia peste fabrica de pâine şi moara dâmboviţa
dă-te jos, căci ele nu au nevoie de tine
ele au la subsol centrale electrice şi sunt pline de becuri
te risipeşti punându-ţi auriul pe acoperişuri
şi paratrăznete.
stea mică, nichelul meu te doreşte, sifonul meu a bolborosit
tot felul de cântece pentru tine, cum se pricepe şi el
vasele cu resturi de conservă de peşte
te-au şi îndrăgit.
vino, şi ai să scânteiezi toată noaptea deasupra regatului de linoleum
crăiasă a gândacilor de bucătărie.

dar, vai! steaua galbenă nu a răspuns acestei chemări
căci ea iubea o strecurătoare de supă
din casa unui contabil din pomerania
şi noapte de noapte se chinuia sorbind-o din ochi.
aşa că într-un târziu chiuveta începu să-şi pună întrebări cu privire la sensul existenţei şi obiectivitatea ei
şi într-un foarte târziu îi făcu o propunere muşamalei.
... cândva în jocul dragostei m-am implicat şi eu,
eu, gaura din perdea, care v-am spus această poveste.
am iubit o superbă dacie crem pe care nu am văzut-o decât o dată...
dar, ce să mai vorbim, acum am copii preşcolari
şi tot ce a fost mi se pare un vis.

În cadrul poeziei şi al prozei contemporane, Mircea Cărtărescu este un nume de rezonanţă. Pentru poezie, el este un reper de fantezie surprinzătoare şi de *„imaginaţie lexicală nesfârşită”* (N. Manolescu).

Poema chiuvetei aparţine ciclului *Idile* din volumul *Totul*, apărut în 1985, fiind un text reprezentativ pentru viziunea şi stilul autorului, dar şi pentru direcţia postmodernistă. Toate convenţiile literare anterioare sunt pulverizate în această operă-provocare: *„poema”* este o proză reaşezată în pagină, procedeu ce reaminteşte de grila de lectură poetică aplicată de Nichita Stănescu legendelor lui Ion Neculce, în volumul *Respirări*; în calitate de poezie epică, impune prezenţa unui narator care se dovedeşte a aparţine lumii obiectelor, unde se înregistrează însă ca absenţă, ca gol – *„gaura din perdea”*; *„personajul liric”* este o chiuvetă îndrăgostită de o stea; relatarea obiectivă se transformă, spre final, în confesiune – sursă de simulat lirism; naraţiunea face loc, pe spaţiu larg, dialogului şi apoi descrierii autoreferenţiale, determinând o interferare neaşteptată a epicului cu dramaticul şi cu liricul; limbajul este vădit apoetic.

Tema iubirii ia astfel o înfăţişare şocantă, necanonică. „Povestea” de dragoste se desfăşoară în lumea obiectelor, având ca protagonişti o chiuvetă bolnavă de dragostea pentru o stea atrasă, la rândul ei, de o strecurătoare de supă. Chiuveta deziluzionată este nevoită să se consoleze cu o muşama.

Recuzita romantică a **motivelor** ce însoţesc tema iubirii este radical schimbată. Nu plopii, luna, izvorul sau florile de tei compun acum decorul confesiunii sau *„cutia de rezonanţă”* a sentimentului erotic, ci elementele neînsufleţite ale celui mai prozaic spaţiu – bucătăria. *„Plângerea”* chiuvetei se face către *„muşama”*, către *„borcanul cu muştar”* ori către *„tacâmurile ude”.*

Compoziţional, textul reprezintă o replică umoristică la tiparul povestirii în povestire. *„Gaura din perdea”* trece de la evocarea nefericitei întâmplări străine de sine la mărturisirea propriei suferinţe din dragoste, petrecute în tinereţe, când iubise în taină *„o dacie crem”*.

Incipitul este o formulă iniţială de conversaţie uzuală şi reprezintă echivalentul desacralizat al lui *„a fost odată”*.

Cele două părţi ale *„poemei”*, delimitate grafic de către autor, corespund strofelor polimorfe din arhitectura lirică tradiţională. Despărţite prin conjuncţia adversativă *„dar”*, ele pot aminti de distincţia celor două planuri din poezia blagiană *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, planul negaţiei (lumea nu poate fi cunoscută prin raţiune) şi planul afirmaţiei (lumea poate fi aproximată prin iubire). Numai că în ***Poema chiuvetei*** separaţia celor două secvenţe nu face decât să permită un nou acces de ironie:

„dar, vai! steaua galbenă nu a răspuns acestei chemări
căci ea iubea o strecurătoare de supă...”

În fapt, organizarea grafică a textului în două module nu facilitează sarcina receptării mesajului. Textul conţine trei mari secvenţe. Prima este reprezentată de idila eşuată a chiuvetei. Următoarea ţine de apariţia ca *„personaj”* a găurii din perdea şi de scurta ei istorisire despre o iubire ratată şi ea. Această nouă unitate textuală este anunţată prin puncte de suspensie şi deschisă prin adverbul *„cândva”*, substitut epigonic al nobilului *„a fost odată”*. A treia secvenţă are rol de concluzie şi se derulează în acelaşi spirit de farsă: *„dar, ce să mai vorbim, acum am copii preşcolari/ şi tot ce a fost mi se pare un vis.”*

Specia, hibridă, are atingeri insolite şi comice cu poemul de meditaţie filosofică (*„şi tot ce a fost mi se pare un vis”*), cu fabula (personajele – neanimate – sunt o replică la

universul uman), cu idila (*„stea mică, nichelul meu te doreşte”*) dar şi cu elegia (*„dar, vai!...”*), genul literar rămânând el însuşi incert.

Amestecul de genuri şi de specii este o trăsătură caracteristică postmodernismului.

Titlul surprinde prin asocierea termenilor aflaţi în câmpuri lexicale necontingente şi cu o încărcătură semantică atât de diferită. Substantivul *„poemă”* trimite la ideea de artă, de rafinament al sentimentului şi al limbajului, pe când substantivul *„chiuvetă”* evocă universul domestic, anost. Latura polemică a textului se relevă din chiar această primă sintagmă prefaţatoare. Poezia este o pastişă ce ridiculizează temele *„nobile”*, ca şi limbajul *„academic”*, aşa-zis poetic.

Viziunea despre lume este subordonată ludicului. Cărtărescu înscenează două poveşti de dragoste voit banale cu protagonişti neaşteptaţi, dintr-un *„univers strâmt”*, cum este cel al bucătăriei. Aceste „personaje” au sentimente şi apucături omeneşti, împinse de autor în sfera derizoriului: *„chiuveta căzu în dragoste”* cu o stea zărită *„din colţul geamului de la bucătărie”, „se confesă”, „se plânse”, „îşi mărturisi dragostea”*, fu respinsă, *„îi făcu o propunere muşamalei”*; gaura din perdea iubise *„o superbă dacie crem”* zărită doar *„o dată”*, dar acum are *„copii preşcolari”* şi o existenţă conjugală ternă.

Jovialitatea care domină discursul poetic, lăsând să se întrevadă bucuria jocului imaginaţiei şi al limbajului cedează locul, în câteva pasaje, spiritului critic. În treacăt, sunt menţionate detalii despre mizeria, sărăcia şi dezolarea caracteristice vieţii din ultimii ani petrecuţi sub comunism: *„vasele cu resturi de conservă de peşte”, „regatul de linoleum”* şi al *„gândacilor de bucătărie”*, *„gaura din perdea”, „o superbă dacie crem pe care n-am văzut-o decât o dată...”* Într-o asemenea lume valoarea fabulaţiei sporeşte. Jocul se situează între plăcerea gratuităţii şi imperativele supravieţuirii morale.

Imaginarul poetic instituie un scenariu paralel cu cel dezvoltat de Eminescu în *Luceafărul*. *„Preafrumoasa fată”* trece în ipostaza unei chiuvete de bucătărie, principiul masculin superior dăruit cu atributele focului etern, în opera romantică, este substituit cu o prezenţă feminină, ştearsă, inconsistentă: *„o mică stea galbenă din colţul geamului de la bucătărie”*.

Invocaţia solemnă rostită de fata de împărat către astru ia forme colocviale (*„– Stea mică [...]/ dă-te jos...”*), se impune ca voinţă de negaţie a manifestării şi nu ca o afirmare a nevoii de absolut (*„... **nu** scânteia peste fabrica de pâine şi moara Dâmboviţa”*). Spaţiul desfăşurării *„idilei”* nu mai este cel al visului, în care terestrul şi cosmicul se unesc, ci acela al unei realităţi casnice circumscrise spaţiului mai larg al unui Bucureşti lipsit de orice poezie: *„te risipeşti punându-ţi auriul pe acoperişuri/ şi paratrăznete”.*

Declaraţia de dragoste a frumoasei muritoare din *Luceafărul* se deformează caricatural în poezia lui Cărtărescu: *„Stea mică, nichelul meu te doreşte, sifonul meu a bolborosit/ tot felul de cântece pentru tine...”*

Eugen Simion distinge, în această *„falsă fabulă”*, *„un subtil poem al incomunicării, o parodie a cunoscutului motiv romantic”*[1].

Poetul postmodernist polemizează cu marile teme ale literaturii romantice (iubirea ca principiu unificator al lumilor, condiţia omului de geniu, drama cunoaşterii) şi cu

[1] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, IV, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989

motivele ei (visul, viaţa ca vis). Modelul este surpat prin imitaţia grotescă, iar miticul se destramă.

Dar, după cum observă acelaşi critic *„Mircea Cărtărescu este numai parţial ironic atunci când îşi intitulează un poem «măreţia kitschului», pentru că, văzute dintr-un unghi favorabil liric, obiectele-kitsch, deşeurile civilizaţiei moderne, urâtul cotidian participă, repet, la un mare spectacol. Poezia este, desigur, a ochiului care ştie să vadă şi să dea o semnificaţie mai înaltă acestor aglomerări de lucruri apoetice. Imaginaţia găseşte relaţii neaşteptate între ele şi le introduce într-un discurs fantezist, ironic şi cu premeditare paradoxal”.* [1]

Intertextualitatea se face remarcată prin aluzia la câteva opere poetice foarte cunoscute ale literaturii noastre. Motivul nunţii eşuate evocă balada lui Ion Barbu, *Riga Crypto şi lapona Enigel*; relaţionarea adversativă, prin conjuncţia *„dar”*, a celor două mari unităţi textuale aminteşte de construcţia poeziei *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* a lui Lucian Blaga; formula producătoare a inserţiei unei naraţiuni în alta (*„... cândva în jocul dragostei m-am implicat şi eu, / eu, gaura din perdea, care v-am spus această poveste”*) păstrează rezonanţe cu *O scrisoare de la Muselim Selo* de George Coşbuc (*„Să te mângâie Dumnezeu/ C-aşa e la bătaie –/ Şi-am scris această carte eu, / Căprarul Nicolae”*).

Rescriind *Luceafărul* eminescian, transformat în hipotext, Cărtărescu se foloseşte de procedeul hipertextualităţii, pentru a sublinia ideea căderii sacrului în profan şi a decăderii miturilor sau poate pentru a forţa desolemnizarea unei literaturi considerate intangibilă, exemplară, solemnă.

Jocul îşi arogă dreptul de a se exercita asupra oricărui material, fără să fie receptat ca blasfemie. Scriitorul postmodern pare a confirma observaţia realistului Caragiale: doar *„cu oameni proşti nu se poate glumi”*.

Caracteristici ale limbajului poetic

Ca valorificare în spirit parodic a unor teme şi a unor modele literare *„grave”*, ***Poema chiuvetei*** ilustrează îndrăzneala lingvistică a unui autor care, ca şi înaintaşii săi celebri, precum Arghezi şi Nichita Stănescu, nu se teme să folosească registrele stilistice cele mai variate. Cuvintele prozaice (*„chiuvetă”, „strecurătoare”*) se alătură termenilor ştiinţifici sau tehnici (*„nichelul”, „paratrăznete”, „centrale electrice”*) expresiilor populare (*„sorbind-o din ochi”*), calcului lingvistic (*„căzu în dragoste”*, echivalentul englezescului *fell in love*), limbajului filosofic (*„cu privire la sensul existenţei şi la obiectivitatea ei”*), structurilor colocviale (*„ce să mai vorbim”*), construcţiilor onomatopeice (*„a bolborosit”*).

Sensul denotativ (*„vasele cu resturi de conservă de peşte”*) coexistă cu cel conotativ (*„Te risipeşti punându-ţi auriul pe acoperişuri”*), metafora cade în derizoriu (*„regatul de linoleum”*, *„crăiasă a gândacilor de bucătărie”*), fiind întemeiată pe termeni din câmpul lexical al existenţei domestice, casnice. Stilul *„înalt”* este demolat, *„Ideea însă (înţeleasă ca scop artistic conştient) este un mortar eficient pentru cele mai eterogene materiale de construcţie, indiferent de domeniul din care provin”.* [2]

Poema chiuvetei este o creaţie reprezentativă pentru direcţia poetică a momentului, un *„spectacol”* provocator prin viziune şi prin limbaj.

---

[1] Idem, p. 495.

[2] Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*, *1. Poezia”*, Ed. Aula, Braşov, 2001

Repere critice

- „Eugen Simion, ***Scriitori români de azi*, IV**, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1989: *„În această fantastică viziune a cotidianului sau, mai bine zis, în această mitologie a cotidianului intră, cu drepturi egale, kitschul, derizoriul, apoeticul în viziuni, uneori, burleşti, în desene de cele mai multe ori baroc-onirice.”*
- Nicolae Manolescu, prefaţă la antologia ***Aer cu diamante***, Ed. Paralela 45, 2007: *„De la Nichita Stănescu, nici un poet nu este mai modern în limbaj decât Cărtărescu. Rezervele, depozitele tradiţionale de cuvinte poetice sunt înlocuite de altele, noi, din domeniul tehnicii şi al ştiinţelor exacte. Imaginaţia lexicală este la Cărtărescu nesfârşită. Sub apa şi focul cuvintelor, se ascunde ochiul vizionar, în care se formează imaginile altei realităţi decât aceea comună.”*
- Eugen Simion, op. cit.: *„... tinerii poeţi de azi se întâlnesc în câteva puncte capitale: refuzul grandilocvenţei, triumfalismului în poezie, refuzul poeziei abstracte, ermetizante, iniţiatice, şi cad de acord, aproape toţi, că de la **necuvinte** poetul trebuie să revină la **cuvinte**, de la ideea actului impersonal la realism, biografism, la o desolemnizare a lirismului.”*
- Eugen Simion, op. cit.: *„... poetul optzecist nu exclude posibilitatea de a inspecta invizibilul, a asculta neauzitul... , dar nu-şi face un program strict din această aventură: aventura lui începe în realitatea imediată, în cotidianul derizoriu; o poezie, aşadar, a concretului şi un limbaj care pune mare preţ pe formele oralităţii, valorifică «prozaismul», invenţia lexicală a străzii [...]; poezia este şi o recuperare a diversităţii realului, ea intenţionează să cuprindă **totul**, sublimul şi detritusurile lumii materiale; această aspiraţie nu exclude livrescul, intertextualitatea (transtextualitatea); convingerea poetului este că orice text cuprinde o infinitate de alte texte şi că literatura poate fi sursă de literatură pentru că literatura este un mod de a fi, o formă de existenţă...”*

IV. EVOLUŢIA DRAMATURGIEI

Comedia

1

I. Disocieri teoretice

1. Definirea conceptului

Comedia (fr. *comédie*) este o specie a genului dramatic, în versuri sau în proză, în care se prezintă întâmplări hazlii, cu personaje ridiculizate, antrenate într-un conflict derizoriu, cu un final fericit şi un sens moralizator.

Caracteristici

• intriga este neînsemnată, eroii se confruntă cu false probleme;
• personajele sunt, în general, fiinţe mediocre, cu multe defecte;
• ele au trăsături îngroşate până la caricatură şi stârnesc râsul;
• stilul este parodic;
• ridiculizează aspecte sociale, morale, tipuri umane, tare de comportament;
• urmăreşte crearea unei atmosfere de bună dispoziţie;
• susţine, indirect, anumite valori morale.

2. Diacronia speciei

Comedia este cultivată, în literatura noastră, în perioada paşoptistă, de Vasile Alecsandri (ciclul pieselor care o au în centrul lor pe Chiriţa) care îi premerge lui Caragiale prin satira socială şi morală precum şi prin cultivarea diferitelor tipuri de comic (de nume, de caracter, de situaţie, de moravuri, de limbaj, de intenţie). Contrastul între aparenţă şi esenţă defineşte exemplar, în operele lui Alecsandri, o lume românească neomogenă, atrasă de splendorile Occidentului, mult îndatorată obiceiurilor şi filosofiei de viaţă orientale.

În comediile lui Caragiale, a căror acţiune se petrece câteva decenii mai târziu, apare o societate mai evoluată, dar care odată cu beneficiile progresului social şi cultural, îşi diversifică şi strategiile de parvenire şi măştile.

II. Contextualizare/ ilustrare:

O SCRISOARE PIERDUTĂ

de Ion Luca Caragiale

Teatrul lui Caragiale este o reflectare a epocii sale dar şi o circumscriere a particularului în universal, o subliniere adeseori caricaturală a defectelor unei anume societăţi (cea românească, de la sfârşitul secolului al XIX-lea) dar şi ale societăţii în general, ale unor anume indivizi cât şi ale omului dintotdeauna şi de pretutindeni.

Cele patru comedii caragialiene prelungesc, cu mijloace mai rafinate, satira socială şi a caracterelor făcută de Alecsandri, ca întemeietor al repertoriului teatral românesc, în perioada paşoptistă.

O noapte furtunoasă (1879), ***Conu Leonida faţă cu Reacţiunea*** (1880), ***O scrisoare pierdută*** (jucată în 1884, publicată în *Convorbiri literare* în 1885), ***D-ale carnavalului*** (1885) realizează laolaltă, o imagine a vieţii sociale, politice, familiale, culturale a timpului, cu osatură atemporală, prin mijlocirea comicului.

Comedia, ca **specie**, presupune o abordare dintr-un unghi vesel a unei problematici grave, tot atât de importante ca şi aceea care face substanţa tragediei sau a dramei. Numai că ea susţine indirect o morală, nişte principii de conduită, un model de caracter. **Situaţiile hazlii**, **personajele ridiculizate**, **conflictul neînsemnat** în esenţă, **finalul fericit**, **stilul parodic** sunt trăsături ale speciei care propune o îndreptare, prin râs, a moravurilor. În viziunea lui Molière, marele comediograf francez al clasicismului, *„cele mai bune săgeţi ale unei moralizări posace sunt adesea mai puţin puternice decât ale satirei [...]. E o lovitură mare dată viciilor, când le expui râsului obştii întregi”.*

Tema ***Scrisorii pierdute*** este socială, cu implicaţii politice. Autorul urmăreşte ironic agitaţia provocată de pierderea unei scrisori de dragoste compromiţătoare, ce devine instrument de şantaj politic şi de ascensiune socială. Întrucât este expusă viaţa intimă a prefectului, a liderului local al partidului liberal şi a soţiei sale, strădaniile de a recupera biletul dezonorant dezvăluie, în cercuri din ce în ce mai largi, care implică în acţiune şi alte personaje, o societate coruptă, la fel de murdară în viaţa publică şi în cea privată. Bileţelul prin care prefectul Ştefan Tipătescu îşi dezvăluia legătura amoroasă cu Zoe Trahanache, soţia conducătorului politic local, ajunge pentru liderul grupului independent, Nae Caţavencu, o şansă nesperată de a fi ales deputat, cu susţinerea partidului aflat la putere. În felul acesta se pun în lumină diverse faţete ale vieţii oraşului de provincie şi nu numai: căsătoria ca mijloc de acces în înalta societate, adulterul, falsa prietenie dintre capii puterii, şantajul, mita, însuşirea fondurilor din banii publici, falsificarea listelor electorale, fraudarea alegerilor. Această operă este o **comedie de moravuri** care include o serie de **motive** literare larg răspândite în *commedia dell'arte* a Renaşterii dar şi în comedia franceză clasică: păcălitorul păcălit (Caţavencu), amorezul (Tipătescu), bărbatul înşelat (Trahanache), sluga profitoare (Pristanda), pactul taberelor adverse etc.

Modul de reflectare a temei este unul jovial, dramele, câte există, sunt atinse în treacăt, atenţia lectorului este direcţionată către latura comică a faptelor/ situaţiilor. Şerban Cioculescu (*Caragialiana*) este de părere că în tot teatrul comic al lui Caragiale, numai Zoe trăieşte cu adevărat o dramă. Compromiterea publică, pentru o femeie din secolul al XIX-lea, care a ajuns la o poziţie materială şi socială remarcabilă, prin căsătoria cu un bărbat *„zaharisit”* şi la un anumit confort sufletesc procurat de un

amant tânăr, în plină ascensiune, ar fi însemnat distrugerea ei, stigmatul moral definitiv.

Lamentaţiile eroinei devin însă hazlii prin repetiţie, prin contextul în care se manifestă (naivitatea incredibilă a soţului care nu observă că este înşelat/ încrâncenarea amantului de a găsi o soluţie), prin asocierea cu alte reacţii (leşină, ameninţă, se indignează etc.).

Viziunea despre lume a autorului se lasă descifrată cu destulă uşurinţă, căci lectorul simte zâmbetul zeflemitor al comediografului, citind lista personajelor („*Nae Caţavencu, avocat, director proprietar al ziarului «Răcnetul Carpaţilor»...*”) parcurgând replicile („*Mă trag înapoi, alunec de pe uluci şi caz pe maidan, peste un dobitoc, care pesemne trecea ori şedea lângă uluci. Dobitocul începe să strige, toţi din casă sar năvală la fereastră...”)* sau indicaţiile scenice („*Caţavencu – ştergându-se repede la ochi şi remiţându-se d-odată, cu tonul brusc, vioi şi lătrător”).*

În studiul dedicat comediilor lui Caragiale, Maiorescu observa că *„îndărătul oricărei comedii se ascunde o tragedie”*. Se înţelege de aici că zâmbetul dramaturgului este amar, iar situaţiile ilare construite de el, personajele şarjate, replicile stereotipe deconspiră un mecanism social grav avariat, o lipsă acută de principii morale ordonatoare, un vid sufletesc îngrijorător. Râsul devine, la Caragiale, o formă de protest, exprimarea unui dezacord tranşant cu o lume românească neaşezată, plină de contraste, supusă interesului personal, cinismului şi vulgarităţii. Revolta scriitorului, dedusă din faptele, reacţiile şi vorbele eroilor săi, căci în genul dramatic autorul se retrage în spatele personajelor, e de aceeaşi vehemenţă cu cea afirmată în articolele vremii, precum *Păreri libere*, publicat în 1900, în care Caragiale acuză: *„Trecem pe lângă absurditate şi nu ridicăm măcar o sprânceană revoltată; auzim neghiobia şi nu zbârcim măcar dintr-o nară dezgustată, vedem impostura şi ticăloşia, şi zâmbim frumos, ca la întâlnirea celor mai bune cunoştinţe”.*

Dramaturgul nu-şi urăşte personajele, dar le privează cel mai adesea de substanţa care le face oameni cu adevărat. Dandanache, Farfuridi, Brânzovenescu sunt mai degrabă nişte marionete, Cetăţeanul turmentat e inconsistent, poliţistul Ghiţă e lacom şi servil, Caţavencu – un orgolios fără limite şi un şantajist fără noroc, Trahanache – un om cu inerţii de comportament şi de limbaj etc.

Niciun personaj pozitiv nu luminează scena. Firul evenimentelor nu face decât să scoată la lumină un şir nesfârşit de tare omeneşti. Este ceea ce-l face pe criticul Eugen Lovinescu să susţină că teatrul lui Caragiale *„e întristător ca un spital de infirmităţi morale şi intelectuale”.*

Mesajul umanist al comediei rămâne însă, încredinţat unui *„public responsabil şi grav, singurul cu care se poate stabili o fructuoasă relaţie de complicitate. În definitiv, nu putem râde de toate personajele lui Caragiale şi nu putem rămâne perplecşi în faţa versatilităţii lor morale, decât dacă suntem în posesia unui sistem normal de conduită...”*[1]

Titlul este unul tematic (G. Genette) şi numeşte, în fapt, intriga. Substantivul *„scrisoare”*, primind articolul nehotărât *„o”* face ca obiectul denumit să capete valoare de generalitate. Scrisoarea pierdută de Zoe şi obţinută de Caţavencu este una între altele, fapt dovedit de propulsarea politică a lui Dandanache, prin intermediul unui alt bilet amoros, devenit instrument de şantaj.

[1] Florin Manolescu, *Caragiale şi Caragiale*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1983

Aşadar pierderea unei scrisori de dragoste, ca fenomen repetitiv, ce sugerează neglijenţa, imprudenţa amanţilor, generează acelaşi impact psihologic (tentaţia murdară) şi acelaşi efect social (parvenirea).

Dacă o scrisoare de amor interzis, extraconjugal este un fapt curent, atunci încercarea de a obţine tăcerea celui ce o găseşte şi se consideră îndreptăţit să profite de pe urma ei este iarăşi o situaţie obişnuită, cum comună ajunge şi promovarea unui astfel de individ într-o poziţie socială însemnată. Se observă astfel că un aspect ţinând de viaţa privată are nefaste reverberaţii în viaţa publică.

Scrisoarea pierdută capătă importanţa unui personaj, urmărit cu asiduitate de ceilalţi (Tipătescu, Zoe, Trahanache, Ghiţă, Caţavencu), apărând miraculos, apoi dispărând subit şi îndeplinindu-şi exemplar rolul de a întreţine tensiunea dramatică.

În viziunea lui Şerban Cioculescu, scrisoarea este simbolul puterii. Câtă vreme Caţavencu posedă scrisoarea prefectului către Zoe, este sigur că va fi sprijinit în alegeri, ceea ce îl face neînduplecat la rugăminţi şi insensibil la alte oferte. Când o pierde, îşi schimbă radical atitudinea, se lasă batjocorit şi îl îmbrăţişează pe noul ales. Fermitatea lui Caţavencu, dinainte de falimentul iluziei de a ajunge deputat, o trăieşte şi Dandanache, doar că acesta o manifestă fără discontinuităţi, căci nu numai că se află încă în posesia scrisorii, dar intenţionează să o păstreze şi să îi valorifice în continuare foloasele.

Pe măsură ce acţiunea înaintează, scrisoarea îşi asociază noi semnificaţii. Iniţial, ea este doar expresia unui sentiment intim. Îndată ce este pierdută, ea înseamnă girul păstrării onorabilităţii (Zoe), tihna avantajelor funcţiei şi a relaţiei amoroase (Tipătescu), provocarea de a doborî, cu aceleaşi mijloace cu care s-a ridicat, un adversar politic *„mişel”* (Trahanache), şansa unei ascensiuni politice rapide, prin presiune (Caţavencu), dovada zelului de subaltern (Pristanda). Documentul ce tulbură atâtea minţi şi naşte emoţii atât de puternice îi serveşte lui Caragiale la ridicarea măştilor eroilor săi, pentru a-i înfăţişa lectorului în nuditatea lor sufletească.

Conflictul este, ca în cazul oricărui text dramatic, axul vital al operei. El se conturează încă din scena I, când Tipătescu citeşte ziarul scos de Caţavencu şi află că a fost dat *„unul din cele mai frumoase judeţe ale României pradă în ghearele unui vampir”*. Opoziţia Tipătescu (*„vampirul”*)/ Caţavencu (*„mişelul”*) deschide seria conflictelor **exterioare** care sunt într-un număr semnificativ: Tipătescu şi Trahanache/ Caţavencu; Tipătescu, Zoe şi Trahanache/ Caţavencu; Farfuridi şi Brânzovenescu (agitaţi de ideea trădării partidului)/ Tipătescu; Zoe (hotărâtă să lupte împotriva guvernului şi a tuturor adversarilor redobândirii liniştii ei)/ Tipătescu; Zoe şi Tipătescu (forţaţi să accepte candidatura lui Caţavencu)/ Trahanache; Farfuridi, Brânzovenescu şi grupul lor/ Caţavencu şi grupul lui de susţinători; Zoe (reaflată în posesia scrisorii)/ Caţavencu (neputincios) etc. Conflictul principal ţine de înfruntarea celor două tabere politice, reprezentanţii puterii – Tipătescu, Trahanache, implicit Zoe – şi reprezentanţii grupului independent – Caţavencu şi susţinătorii. Toate celelalte conflicte derivă din acesta şi i se subordonează. Acumularea impresionantă şi relativ rapidă de opoziţii poate părea paradoxală în cazul unei comedii. Dar, dacă în plan familial, pierderea scrisorii de către Zoe nu produce nicio tulburare, deoarece Zaharia Trahanache este convins că documentul este un fals, în planul vieţii publice se stârneşte un adevărat uragan. Această ieşire din imobilitate a atâtor personaje, reacţiile lor la noul stimul, înflăcărarea declaraţiilor şi a gesturilor prin supradimensionare, devin comice, cu atât mai mult cu cât rezolvarea tensiunilor create este neaşteptată, vine din altă parte decât

s-ar fi crezut (nu Caţavencu restituie scrisoarea, ci Cetăţeanul turmentat) şi face ridicole toate animozităţile.

Un fapt menit să creeze discuţii inflamate între soţi stârneşte ambiţii, frustrări, rivalităţi într-un oraş întreg. **Tehnica** este aceea a **bulgărelui de zăpadă** care, prin rostogolire, creşte spectaculos.

Conflictul se stinge treptat, prin introducerea câtorva **elemente-surpriză**: poliţa falsificată de Caţavencu, îndepărtat astfel de pe poziţia lui agresivă; numirea, drept unic candidat al partidului, a lui Dandanache, ceea ce va linişti temerile lui Farfuridi şi ale lui Brânzovenescu. Dar Caragiale păstrează până spre final suspansul, amânând reapariţia în scenă a lui Caţavencu, despre care Zoe crede că, deşi nu e de găsit nicăieri, a încredinţat redacţiei ziarului, spre publicare, scrisoarea compromiţătoare. Tensiunea care încă pluteşte între cele două tabere se explică prin faptul că Zoe nu ştie că avocatul şantajist a pierdut scrisoarea iar Caţavencu ignoră existenţa documentului falsificat, găsit de Trahanache. Chiar şi când (în scena VII a ultimului act) Caţavencu reintră în acţiune, mărturisind *„crima”* de a fi pierdut el însuşi scrisoarea, încordarea se perpetuează, fiindcă biletul de amor ar putea suscita pretenţii năucitoare din partea altui oportunist.

Acesta este totuşi momentul în care dramaturgul încheie seria situaţiilor conflictuale. Cetăţeanul turmentat regăseşte scrisoarea şi o înmânează Zoei.

Răsturnările bruşte de situaţie, caracteristice comediei, înlesnesc depăşirea momentelor dificile, produc relaxarea atmosferei şi permit acţiunii să se reinstaleze într-o sferă senină, veselă.

Construcţia subiectului

Acţiunea se desfăşoară *„în capitala unui judeţ de munte, în zilele noastre”*, după cum precizează autorul însuşi. **Indicele spaţial**, destul de vag, face ca locul faptelor să se dilate, prin posibile identificări. **Indicele temporal**, *stricto sensu*, trimite la contemporaneitatea lui Caragiale, iar în sens lărgit la prezentul, mereu altul, al lectorului. Dacă timpul istoric al autorului se suprapune imediatului căruia îi aparţine cititorul, fiind tot *„în zilele noastre”*, atunci faptele înfăţişate capătă caracter de permanenţă. *„Timpul rotitor”* (C. Noica) e mereu acelaşi, căci mobilurile oamenilor, pasiunile şi intrigile, suferinţele şi izbânzile rămân, în mare, neschimbate. De altfel **realismul** comediei, pe care şi Maiorescu îl sesiza la vremea publicării ei, impune caracterul reprezentativ al situaţiilor de viaţă ilustrate.

Toate evenimentele care compun acţiunea se derulează de-a lungul a trei zile, la finalul campaniei electorale şi în perioada desfăşurării alegerilor din anul 1883. Fundalul interacţiunii personajelor devine astfel verosimil.

Expoziţiunea face cunoscute lectorului două personaje, Ştefan Tipătescu, prefectul judeţului şi Ghiţă Pristanda, poliţistul, care discută despre un articol din ziarul *Răcnetul Carpaţilor* editat de fracţiunea independentă condusă de avocatul Nae Caţavencu. Însemnările din articol lasă să se întrevadă rivalitatea politică dintre Tipătescu şi Caţavencu, cel dintâi fiind considerat de cel din urmă *„vampir”* local (noţiunea de *vampir* fiindu-i explicată de Tipătescu lui Pristanda cu formula *„unul care suge sângele poporului”*). Animozitatea dintre cei doi oameni politici, dezvăluită încă din prima frază a textului, anticipează conflictul principal al comediei.

Intriga este dozată în scenele I şi II ale primului act şi revelată treptat, pentru sporirea tensiunii dramatice. Ea este conţinută parţial în povestirea *„poliţaiului”* către prefect, despre ceea ce ascultase pe furiş, căţărat pe ulucile casei lui Caţavencu, la

fereastra deschisă. Avocatul vorbea despre o scrisoare care urma să îi aducă voturile râvnite, dar înainte ca Ghiţă să-i audă conţinutul, cineva dinăuntru aruncase pe geam un chibrit aprins şi el se prăbuşise peste un trecător. Veriga lipsă din relatarea lui Pristanda este cunoscută în scena II, când Trahanache, preşedintele organizaţiei locale a partidului de guvernământ şi prietenul prefectului, îi aduce acestuia vestea că a avut o întrevedere cu Nae Caţavencu şi a aflat că deţine o *„scrisoare de amor în toată regula”*, adresată de Tipătescu soţiei sale, Zoe Trahanache. Biletul de dragoste urma să fie publicat două zile mai târziu.

Evenimentele se succedă într-un ritm alert şi de aceea expoziţiunea se intersectează cu intriga, iar intriga antrenează instantaneu **desfăşurarea acţiunii**. Trahanache vede în scrisoarea aflată la Caţavencu doar un fals josnic şi îl roagă pe *„prietinul”* său să nu se tulbure şi mai ales să nu-i spună nimic Zoei, consoarta prea *„simţitoare”*. Tipătescu ordonă arestarea *„mişelului”*, dar Zoe îi cere lui Ghiţă să-l elibereze imediat, pentru a negocia cu el condiţiile redobândirii documentului incriminator. Caţavencu solicită, în schimbul scrisorii, să-i fie sprijinită candidatura ca deputat. Farfuridi şi Brânzovenescu, doi membri de frunte ai partidului de guvernământ, prind de veste despre contactele repetate cu adversarul lor politic şi se tem că prefectul trădează interesele grupului lor, urmărind să-l susţină pe Caţavencu drept candidat la colegiul al II-lea.

Cu mari strădanii, Zoe îşi convinge amantul să-l sprijine pe Caţavencu în alegeri şi amândoi încearcă să-l înduplece pe Trahanache, omul decis totuşi să afle dedesubturile poziţiei solide a adversarului şi să-l distrugă.

De la Bucureşti, soseşte o depeşă care anunţă obligaţia colegiului al II-lea de a-l alege *„cu orice preţ, dar cu orice preţ”* pe Agamemnon Dandanache, un candidat necunoscut ce urmează să sosească din capitală. Zoe şi Tipătescu sunt copleşiţi de situaţie.

În sala mare a primăriei, unde se ţin discursurile electorale finale, Caţavencu şi Farfuridi se confruntă oratoric pentru ultima oară, fiindcă preşedintele Comitetului electoral, acelaşi Zaharia Trahanache, anunţă solemn numele candidatului susţinut de grupul liberal local. Zoe şi Tipătescu sunt înştiinţaţi de Zaharia că a găsit două giruri falsificate de Caţavencu şi că în felul acesta şantajistul va trebui să renunţe la pretenţiile anterioare.

Proclamarea lui Agamemnon Dandanache produce o mare indignare în rândul susţinătorilor lui Caţavencu precum şi perplexitatea celui din urmă. Încercarea avocatului de a riposta, dezvăluind imoralitatea Zoei şi ridicolul posturii de soţ înşelat a lui Trahanache, este curmată de intervenţia promptă a lui Ghiţă şi a oamenilor lui. Această **scenă** reprezintă **punctul culminant**.

Deznodământul, caracteristic comediei, este fericit. În încăierarea celor două tabere, Caţavencu pierde scrisoarea. Dandanache este ales deputat şi Cetăţeanul turmentat care, providenţial, regăseşte documentul intim, ascuns în căptuşeala pălăriei avocatului, îl înapoiază *„andrisantului”*, adică Zoei. Aceasta îl iartă pe Caţavencu, dar îi impune să conducă manifestaţia publică şi banchetul popular din grădina primăriei, organizate în cinstea proaspătului deputat.

Ca orice text dramatic, ***O scrisoare pierdută*** este astfel realizată, încât să poată fi reprezentată pe scenă. Pentru a păstra tensiunea subiectului la nivelul necesar captării continue a interesului cititorului/ spectatorului, Caragiale utilizează mai multe procedee. Criticul Florin Manolescu remarcă plasarea, la finalul fiecărui act, a câte unui fapt cu rol de *„obstacol creator de tensiune”*[1] (pentru actul I – anunţul lui Trahanache cum că l-a prins pe Caţavencu, *„onorabilul”*, cu o plastografie; pentru actul II – primirea depeşei de

la Bucureşti care solicită susţinerea altui candidat; pentru actul III – încăierarea), un element-surpriză care împinge acţiunea către un orizont neanticipat de receptor. Suspansul este întreţinut magistral şi prin amânarea introducerii în scenă a unor personaje-cheie, cum sunt Caţavencu şi Dandanache. Despre Caţavencu se vorbeşte încă din scena I a primului act, dar el apare abia în scena VII din actul II, iar Dandanache, numit în ultima scenă a actului II, se iveşte abia în scena II a actului IV. Abia după ce lectorul/ spectatorul şi-a construit o imagine proprie despre aceşti actanţi, bazată pe comentariile celorlalte personaje, are loc includerea lor propriu-zisă în acţiune.

Convenţia teatrală impune anumite limite de timp şi de spaţiu desfăşurării dramatice, dar Caragiale ştie să le depăşească. În acest sens, Florin Manolescu numeşte procedeul lărgirii scenei, folosit de autor pentru a lăsa impresia de viaţă autentică, nesfârşită şi nestingherită în curgerea ei. Astfel, prin relatările lui Ghiţă, sunt aduse în proximitatea spaţiului limitat al acţiunii, soţia lui, cei nouă copii ai săi, popa Pripici, Tăchiţă, Petcuş, Zapisescu – acoliţii lui Caţavencu, ministrul care îl cheamă la telegraf pe prefect; Trahanache îl aminteşte pe fiul său de la facultate etc.

Consecinţa utilizării acestor procedee este *„de a pune scena în legătură cu lumea”*[2], de a face din ficţional un afluent al realului.

Particularităţi ale compoziţiei textului dramatic

Textul dramatic are o organizare particulară care include: **lista *persoanelor*** ce participă la acţiune; **didascaliile** – indicaţii referitoare la diviziunile operei (acte, scene), la decor, la timp, la mişcarea personajelor, la gesturile, la mimica, la tonul, la sentimentele acestora etc.; gruparea acţiunilor în **acte** şi **scene**; succesiunea de **replici**, întrucât **dialogul** devine modul de expunere dominant.

Pagina iniţială a ***Scrisorii pierdute*** este un fragment cu funcţie metatextuală în care sunt identificate specia (*„comedie”*), compoziţia (*„în patru acte”*) şi participanţii la acţiune împreună cu funcţiile lor (*„Ştefan Tipătescu, prefectul judeţului”*), cu îndeletnicirile şi implicările lor (*„Tache Farfuridi, avocat, membru al acestor comitete şi comiţii”*), cu automistificările lor (*„Agamemnon Dandanache, vechi luptător de la ‘48”* sau *„Nae Caţavencu, avocat, director-proprietar al ziarului «Răcnetul Carpaţilor»...”*), cu „greutatea*”* responsabilităţilor asumate (*„Zaharia Trahanache, prezidentul comitetului permanent, Comitetului electoral, Comitetului şcolar, Comitetului agricol şi al altor comitete şi comiţii”*), cu relaţiile dintre ele (*„Zoe Trahanache, soţia celui de sus”*) etc.

Acest prim contact cu personajele preia unul din rolurile expoziţiunii din textul epic, îndeplinind funcţia caracterizării directe, de către narator (autor).

În cazul lui Caţavencu, poziţia maliţioasă a autorului se identifică prin denumirile bombastice, a ziarului şi a *„Societăţii Enciclopedice-Cooperative «Aurora Economică»”.* În ceea ce-l priveşte pe Dandanache, abia în actul IV, după ce eroul îşi face apariţia şi îşi dezvăluie obtuzitatea şi ticăloşia, se poate înţelege calificarea *„vechi luptător de la ‘48”* ca o etichetare batjocoritoare, în conflict radical cu esenţa *„patriotică”* a personajului. În egală măsură, abia pe parcursul lecturii se lămureşte statutul echivoc al Zoei, de *„soţie a celui de sus”*, în situaţia în care, în capul listei, se află Tipătescu.

În consecinţă, în lista *„persoanelor”* Caragiale aşază măşti personajelor (termenul *personna* înseamnă *mască*) sau, dimpotrivă, face gestul de a le ridica, fără a-l duce până la capăt, într-o complicitate veselă cu cititorul.

---

1 Florin Manolescu, *op. cit.*
2 Idem

La finalul acestei dintâi prezentări a eroilor, autorul plasează notaţiile despre timpul şi spaţiul acţiunii. Cum personajele au un nume (în general transparent, sugerând caracterul celui care îl poartă), o identitate socială, ele sunt puse într-un sistem de interrelaţionare şi beneficiază de un cadru spaţio-temporal al mişcării, prologul e încheiat şi acţiunea poate începe.

Prin **didascalii** se numesc articulaţiile mari ale textului: **actele (**actul fiind principala subdiviziune a textului dramatic, cu o acţiune unitară, delimitată printr-o pauză de celelalte părţi ale operei) şi **scenele** (scena reprezentând o subîmpărţire a actului ce aduce o modificare la nivelul prezenţei personajelor sau a timpului/ spaţiului acţiunii).

O scrisoare pierdută este alcătuită din patru acte şi 44 de scene, grupate astfel: actul I – 9 scene; actul II – 14 scene; actul III – 7 scene; actul IV – 14 scene.

Actul I prezintă atacurile ziarului condus de Caţavencu împotriva lui Tipătescu, exercitarea şantajului asupra grupului aflat la putere, prin mijlocirea scrisorii pierdute de Zoe şi dobândite de Caţavencu, surescitarea Zoei şi a amantului său, începutul bănuielilor de trădare a partidului nutrite de Farfuridi şi de Brânzovenescu.

Actul II surprinde tratativele cu Nae Caţavencu, pentru recuperarea scrisorii şi, în cele din urmă, hotărârea prefectului şi a Zoei de a-l susţine pe politicianul independent în alegeri; decizia abia luată este minată de telegrama sosită de la *„centru”* care solicită imperios alegerea lui Dandanache.

Actul III se opreşte asupra zilei dinaintea votării. Sunt prezentate discursurile electorale ale celor doi contracandidaţi, Farfuridi şi Caţavencu şi proclamarea numelui candidatului susţinut de colegiul II: Agamemnon Dandanache.

Întrunirea de la primărie sfârşeşte într-o confruntare fizică a taberelor opuse.

Actul IV aduce rezolvarea conflictului. Caţavencu pierde scrisoarea şi aceasta, regăsită de Cetăţeanul turmentat, e redată Zoei. Dandanache este ales deputat şi Caţavencu îl omagiază, conducând festivitatea organizată în cinstea lui.

Actele II şi IV au un număr mai mare de scene, fapt datorat importanţei majore a acţiunilor conţinute. Ele se află într-un raport de **simetrie inversă**. Actul II duce la complicarea maximă a acţiunii şi la un **climax** al tensiunii dramatice, actul ultim anulează toate sursele conflictuale şi face să descrească treptat încordarea emoţională, aducând-o la punctul zero.

Dar didascaliile furnizează şi informaţii despre decor (casa lui Tipătescu, sala cea mare a primăriei, grădina casei lui Trahanache), schimbarea cadrului fiind şi o sugestie a trecerii timpului. Unele indicaţii scenice au o valoare strict funcţională, fixând, spre exemplu, poziţia unui personaj faţă de celelalte [ex.: *„Farfuridi (de la tribună)”*], în timp ce altele sunt studii psihologice în miniatură [ex.: *„Pristanda (uitându-se pe sine şi râzând): Curat condei! (luându-şi numaidecât seama, naiv) Adicăte, cum condei, coane Fănică?...”*].

Retras în spatele personajelor, autorul se foloseşte de indicaţiile scenice spre a le defini caracterul [ex.: *„Caţavencu (întrerupându-l lătrător)”*]; procesele de conştiinţă [ex.: *„Tipătescu (în luptă cu el însuşi)”*]; sentimentele [ex.: *„Brânzovenescu (cu îndoială)”*]; emoţiile [ex.: *„Zoe (înecată)”*] procedând precum naratorul omniscient căruia nu-i scapă nimic din existenţa eroilor săi.

Textul trăieşte din schimbul de **replici**, dialogul devenind o modalitate de organizare compoziţională. Replicile au un anumit ton [*„Farfuridi (grav)”*], sunt însoţite de manifestări nonverbale [*„Cetăţeanul (sughite)”*; *„Caţavencu (plâns cu hohot”)*], au reliefuri intonaţionale [*„Caţavencu (îngraşă vorbele)”*] răsună, sunt vii, în ciuda faptului

că personajele rămân schematice, date fiind limitele de timp, de spaţiu, de acţiune pe care le presupune genul dramatic în sine.

Mai rar, Caragiale foloseşte şi **monologul** scenic, precum în secvenţa destăinuirii lui Ghiţă în legătură cu avantajele poziţiei sociale a şefului său şi, în contrapondere, cu neajunsurile dintr-o *„famelie mare”* cum este a lui.

Personajele. Construcţia personajelor

Pompiliu Constantinescu afirma: *„Ca orice scriitor clasic, Caragiale e creator de tipuri, unele mai adânci, altele profilate, altele mai schematice, dar toate de un omenesc autentic”.*

Tipurile realizate de autor dovedesc capacitatea lui de a filtra detaliile care însoţesc particularul, accidentalul şi de a reţine astfel esenţa umană. Acelaşi critic literar distinge în Caţavencu – *„demagogul”*, în Pristanda *„micul funcţionar prost plătit, găinar, din cauza mizeriei”*, în Cetăţeanul turmentat – *„omul fără opinie politică”*, în Trahanache *„un ramolit în fază benignă”* dar *„şi simbolul unui şef de organizaţie, cu fals prestigiu de autoritate”*, în Dandanache – *„pelticul şi uitucul, bătrânul decrepit, un tip de profitor politic”*, în Tipătescu – *„micul satrap”*, în Farfuridi şi Brânzovenescu – nişte *„ramoliţi, incapabili”*, în Zoe – femeia *„mai emancipată, mai voluntară, care uneşte ambiţia socială şi grija de reputaţie cu amorul clandestin”*[1]. Aceste tipuri îşi au un corespondent mai puţin evoluat în celelalte comedii ale autorului, în care acţiunea se petrece într-un mediu social inferior, cel al mahalalei. În ***O scrisoare pierdută*** lumea înfăţişată este cea a intelectualilor de provincie, *„zonă morală care este un compromis între mentalitatea de mahala şi cea burgheză”*[2].

Totodată universul uman construit de dramaturg are **coordonatele** lui **eterne**, ceea ce face ca opera autorului să nu se perimeze, să nu-şi piardă valoarea de document de viaţă palpabilă.

Eroii lui Caragiale, deveniţi memorabili şi atemporali, prin câteva **schimburi de replici**, prin orgoliul, prin ambiţiile, prin şiretlicurile, prin fixaţiile lor sunt pasiuni umane în mişcare. Scriitorul are capacitatea extraordinară de **a**-i **diferenţia**, chiar şi când conţinutul lor moral seamănă izbitor, în ciuda faptului că genul dramatic nu este atât de bogat în posibilităţi de caracterizare, precum genul epic.

Dacă Trahanache, Farfuridi, Brânzovenescu sunt politicieni de aproximativ aceeaşi vârstă, ramoliţi, *„incapabili”*, ei se individualizează totuşi radical. Trahanache devine simpatic prin inocenţa manifestată în faţa dovezii limpezi de adulter şi prin dragostea paternă pentru Zoe, Farfuridi este maniac şi arogant, obositor în discursul său prolix şi ilogic, Brânzovenescu este un individ şters şi laş.

De asemenea, Farfuridi şi Caţavencu ilustrează deopotrivă postura demagogului, dar sunt inconfundabili: cel dintâi – anchilozat în *„gândirea”* lui politică, cel de-al doilea – cameleonic, receptiv la orice schimbare, gata oricând de compromis.

În această comedie nu se poate fixa cu certitudine personajul principal şi nici nu se poate vorbi despre un personaj pozitiv propriu-zis. Cea mai elocventă caracterizare a umanităţii surprinse de dramaturg, în întregul ei, o face Tipătescu printr-o replică succintă, dar cât se poate de grăitoare: *„Ce lume!”*

[1] Pompiliu Constantinescu, *I. L. Caragiale*, în volumul *Studii despre opera lui I. L. Caragiale*, Ed. Albatros, Bucureşti, 1976; passim.
[2] Idem.

Ştefan Cazimir menţionează ca modalitate de construire a personajelor caragialiene şi **procedeul revelaţiilor succesive**, ca în cazul lui Pristanda, a cărui evoluţie *„perfect logică şi unitară, e pe alocuri imprevizibilă”*[1]. Spre exemplu, poliţistul care îl arestează abuziv pe Caţavencu îşi cere iertare mai apoi, îi declară că în inima lui are alte sentimente, dar că datoria îi dictează acţiuni împotriva consideraţiilor personale. Servilismul manifestat în chip neaşteptat faţă de cel ce devenise duşmanul de moarte al lui Tipătescu aduce astfel *„o confirmare nebănuită a esenţei sale deja cunoscute”*[2]. Pristanda nu e doar sluga prefectului, e o slugă posibilă pentru orice posibil stăpân. În realizarea personajelor apar şi **simetrii**, **opoziţii**, **nuanţări**. Şi Caţavencu şi Dandanache urmăresc ascensiunea politică/ socială prin intermediul şantajului cu o scrisoare de amor, dar, în timp ce unul coboară vertiginos treapta mult râvnită, celălalt o urcă triumfător. Nuanţarea poate fi întrezărită în cazul personajelor Farfuridi şi Brânzovenescu. Unul exagerează, celălalt temperează, primul este vocea, al doilea se transformă în ecou: *„Farfuridi – Ei, pentru cine votăm? Brânzovenescu – Pentru cine votăm?”*

Organizarea personajelor în **cupluri comice** le reliefează similitudinile de reacţie sau automatismele (Farfuridi – Brânzovenescu), discordanţele în parcursul emoţional (Zoe – Tipătescu), incompatibilitatea asocierii (Tipătescu, amantul – Trahanache, soţul înşelat, uniţi într-o prietenie profitabilă pentru ambele părţi).

Modalităţi de caracterizare

Primul contact al lectorului cu personajele se face cu ajutorul listei personajelor şi prin intermediul numelor. Caragiale mărturisea că, înainte de a imagina liniile directoare ale unei opere, avea nevoie să stabilească numele eroilor săi. Garabet Ibrăileanu remarca: *„Aşadar, în deosebire de viaţa reală, unde numele e oricare, în literatură personajul trebuie să se nască odată cu numele care convine naturii sale fizice şi morale”*[3]. În comedia lui Caragiale, **numele** *„dau impresia că fac parte din personagiile pe care le denumesc”*[4]. Ele sugerează caracterul, cum este *Pristanda (pristanda* e un dans moldovenesc executat după comenzile unui conducător de joc) sau *Trahanache* (*trahanaua* fiind o cocă moale) ori *Brânzovenescu* şi *Farfuridi* (de la *brânză* şi *farfurie*, deci oameni meschini, inferiori) sau *Caţavencu* (*caţă* însemnând *femeie bârfitoare* iar *caţaveică – haină cu două feţe*). În unele situaţii, cum este numele *Tipătescu*, se face trimitere la recenta ascensiune socială (el este un *tip* care a parvenit) dar şi la tribulaţiile lui sentimentale (este *tipul* amorezului). Alteori numele dezvăluie rolul personajului în acţiune, cum este *Dandanache* – cel ce produce încurcături, dandanale. Un nume precum *Zoe* denotă distincţia şi, în epocă, era scris *Zoë* de purtătoarele din înalta societate.

Cetăţeanul turmentat este singurul personaj care nu primeşte un nume propriu-zis, el fiind desemnat ca ins oarecare (*cetăţean*), iluzionat de participarea reală la viaţa judeţului, prin calitatea lui de alegător şi stigmatizat prin viciul său, *turmentat*, ce poate fi înţeles, în sens figurat, ca *dezorientat* sau *manipulat*.

Contrastul dintre esenţă şi aparenţă devine transparent prin intermediul diminutivelor hipocoristice (*hipocoristic* = dezmierdător). *Ştefan* (personaj impunător,

[1] Ştefan Cazimir, *Comediile*, în vol. *Studii despre opera lui I. L. Caragiale*
[2] Idem.
[3] Garabet Ibrăileanu, *Numele proprii în opera comică a lui Caragiale*, în vol. *Studii despre opera lui I. L. Caragiale*
[4] Idem.

de istorie românească) ajunge în viaţa intimă *Fănică*, *Zoe* (o doamnă cu pretenţii) e alintată *Joiţica*, iar teribilul *Agamemnon*, cuceritorul Troiei este anulat, în grandoarea lui, de formele *Agamiţă* şi mai ales *Gagamiţă*.

Caracterizarea făcută de celelalte personaje propune oglindiri realiste, cum este aprecierea lui Trahanache despre Tipătescu: *„E iute, n-are cumpăt”* sau, din contra, false, dezvăluirea finală a personajului neavând încă loc, cum este catalogarea iniţială a lui Dandanache de către Tipătescu: *„E simplu, dar îl prefer, cel puţin e onest, nu e mişel”*.

Organizarea textului sub forma schimbului de replici face ca limbajul să contribuie într-o măsură semnificativă la construirea unei imagini asupra personalităţii eroilor. **Caracterizarea prin vorbe** dezvăluie un Caţavencu *„lătrător”*, un Dandanache bâlbâit şi peltic, semn al incapacităţii mintale, un Trahanache mult prea lent în reacţiile lui (ca dovadă, ticul verbal *„Ai puţintică răbdare”*), un Pristanda umil, constant aprobator al spuselor şefului său (*„curat mişel”*, *„curat murdar”* etc.), un Farfuridi cu apucături automate (*„la douăsprezece trecute fix mă duc la tribunal”*), un Tipătescu vulcanic (*„Îl împuşc! Îi dau foc!”*).

Datorită faptului că mai toţi eroii lui Caragiale trăiesc cu obsesia păstrării unei anumite imagini despre sine, a fiinţei demne, respectabile, ei se adresează frecvent unii altora cu apelative precum: *„onorabile”*, *„stimabile”*. Folosite în exces şi în situaţii nepotrivite, asemenea forme de politeţe devin ridicole şi subliniază comportamentul fals, ipocrit: *„Trahanache – Stimabile! stimabile, rog, daţi afară pe onorabilul!”*

Faptele personajelor, **atitudinile** lor, **reacţiile psihologice**, **gesturile** ca modalităţi de caracterizare indirectă, nu fac decât să sublinieze tiparul moral şi comportamental liminar, dezvăluit prin nume sau prin poziţia socială, în lista *„personajelor”*, întrucât eroii nu evoluează. La finalul experienţei care animă atâtea voinţe, fiecare este mulţumit de reaşezarea lucrurilor în albia lor liniştită şi, ceea ce este mult mai important, de conservarea propriului prestigiu, de satisfacerea orgoliului. Corupţia, adulterul, minciuna, falsul, abuzul pot să-şi urmeze cursul, deoarece în niciunul dintre eroi nu s-a înregistrat vreo tresărire morală. Andrei Pleşu explică astfel acest fenomen caracteristic umanităţii, în orice epocă: *„Singura autoritate pe care conştiinţa individuală nu şi-o pune niciodată sau aproape niciodată la îndoială e autoritatea morală. Capacitatea de a distinge între bine şi rău, între viciu şi virtute, dreptate şi nedreptate pare a fi la îndemâna tuturor. În materie de etică, funcţionăm constant printr-o nedemolabilă autocomplezenţă. Trăim într-o inflaţie barocă a competenţei morale, într-o lume a cărei principală dezordine riscă să fie faptul că toţi membrii ei se simt moralmente în ordine sau că toţi resimt dezordinea proprie drept neglijabilă”.* (***Minima moralia***).

Zoe şi Tipătescu se delimitează de gestul de *„canalie”* al lui Dandanache, de a nu restitui scrisoarea ce i-a adus deputăţia şi apreciază, indirect, josnicia mai atenuată a lui Caţavencu, *„plastograful”* care promisese a le înapoia documentul defăimător. Însă nici ei nu-şi pot înţelege vina, aşa cum nici Trahanache nu se tulbură de a-i fi asigurat abuziv candidatului venit de la centru unanimitatea promisă, în alegeri.

Relaţia Tipătescu – Zoe

Tipătescu şi Zoe ilustrează cuplul de amorezi din teatrul clasic, numai că relaţia lor sentimentală secretă este bazată pe un adulter. Oficial, el este prefectul judeţului, un om care a irosit şansa unei cariere în capitală, rămânând în oraşul de munte, la insistenţele lui Trahanache şi mai ales ale Zoei, căci, după cum afirmă venerabilul *„prezident”*, *„la drept vorbind, Joiţica a stăruit mai mult”*. În viaţa particulară, este

prietenul cel mai apropiat al lui Zaharia, ceea ce nu-l împiedică să întreţină, duplicitar, o idilă cu mult mai tânăra soţie a acestuia.

Prin autocaracterizare, Tipătescu apare ca un ins capabil, un om de bază al partidului, conştient de propriile merite: *„... mi-am sacrificat cariera şi am rămas între d-voastră, ca să vă organizez partidul – căci fără mine, trebuie să mărturisiţi, că d-voastră n-aţi fi putut niciodată să fiţi un partid..."*

El este introdus în acţiune încă din prima scenă, pe când Zoe, despre al cărei trecut nu se pomeneşte niciun detaliu, apare în scena V a primului act, după ce mai multe personaje vorbesc despre ea. Tipătescu aminteşte de plimbările lui cu Zoe şi cu Trahanache, prin oraş şi de spiritul glumeţ al femeii care propune, în joacă, numărarea steagurilor puse de Ghiţă. Poliţistul mărturiseşte că este o persoană de la care aşteaptă protecţie, iar Trahanache evocă firea ei *„simţitoare"* şi îi cere lui Tipătescu să nu-i spună nimic despre şantajul lui Caţavencu. Abia după ce i se construieşte astfel imaginea unei dame din lumea bună, cu o fire generoasă şi sensibilă, Zoe îşi face apariţia, *„dezolată"*, *„înecată"* de durerea de a se şti la un pas de a pierde tot ce dobândise prin căsătoria cu vârstnicul Zaharia: avere, poziţie socială înaltă, puterea de a influenţa viaţa politică şi socială din judeţ.

Chiar dacă prima ei replică este: *„Sunt nenorocită, Fănică."* şi, până spre sfârşitul ultimului act, este înfăţişată într-o stare de surescitare, de disperare, Zoe se arată, în fapt, suficient de puternică şi de lucidă, încât să-i determine pe cei doi bărbaţi din viaţa ei să acţioneze după şi la îndemnurile ei. Tipătescu este impulsiv. *„Lupta este disperată. Vrea să ne omoare, trebuie să-l omorâm"*, proclamă el nerealist, în absenţa unei soluţii concrete de a-l reduce la tăcere pe Caţavencu. Zoe se manifestă cu mai multă cumpătare. *„Pe Ghiţă l-am trimis eu la Caţavencu, să-i cumpere scrisoarea cu orice preţ"*, anunţă ea, demonstrând o perfectă adaptare la situaţie.

Prefectul se gândeşte să curme suferinţa iubitei sale – dacă scrisoarea ajunsă la rivalul politic ar fi publicată – prin fuga lor în lume. Ea însă respinge propunerea lui ca fiind imatură, întrucât nu este deloc atrasă de perspectiva romantică. Firea ei pragmatică îi impune să încerce orice strategie i-ar permite să păstreze tot ce are. Când Tipătescu refuză cu hotărâre compromisul politic de a-l susţine pe Caţavencu, Zoe este indignată de atitudinea lui şi îi cataloghează principiile cu formula dispreţuitoare *„nimicurile tale politice"*. Nu poate exista ceva mai presus de aparenţa femeii de lume, onorabile şi din această cauză ea îşi propune să lupte împotriva tuturor, chiar împotriva guvernului, dacă ţelul său este ameninţat.

Dar deliberarea amantului nu durează mult. Sentimentul pentru Zoe întrece responsabilităţile lui de cap al judeţului, aşa că şi el, sfidându-i pe membrii partidului care îl acuză de trădare, decide să-l sprijine pe avocatul şantajist, în alegeri.

Ca orice îndrăgostit autentic, Tipătescu are momente de intensă trăire, pe care nu le poate ascunde. Aflând vestea că Trahanache a găsit poliţa falsificată de Caţavencu, adică salvarea lor, el o sărută pe Zoe, în chiar clipa când soţul abia se întoarce cu spatele. Zoe este obişnuită să disimuleze şi nu săvârşeşte asemenea imprudenţe. Văzând în ea femeia interesată şi calculată, Şerban Cioculescu susţine că iubirea ei este mai degrabă *„epidermică"* decât pasională.

Totuşi Zoe are puterea de a-l ierta pe cel care îi pricinuise atâtea spaime, după ce îşi recuperează bileţelul de amor pierdut. Caţavencu o numeşte *„un înger"*, iar Cetăţeanul turmentat vede în ea o *„damă bună"*.

Este de remarcat că Tipătescu şi Zoe sunt personaje pe care Caragiale nu le satirizează prin comicul de limbaj şi nici prin cel de nume. Apelativele *„Fănică”* şi *„Joiţica”* au doar rolul de a trece eroii dincolo de cortina vieţii lor publice, dezvăluindu-le slăbiciunile. Se poate deduce de aici o oarecare simpatie a autorului pentru ei, căci *„conjunctura e departe de a fi comică, iar personajele nu au nimic ridicol”*[1].

Modalităţile comicului

Comedia se foloseşte de arma râsului pentru a sancţiona diferite tare ale societăţii sau ale individului.

Comicul semnalează contrastul creat între aparenţă şi esenţă, între vorbă şi faptă, între automatism şi natural, între scopuri şi mijloace, între efort şi rezultat etc.

Comicul de moravuri dezvăluie o societate în care abaterea de la valorile morale devine normă. Prefectul se foloseşte de avantajele puterii deţinute pentru a răscumpăra scrisoarea de la Caţavencu; Trahanache, Farfuridi şi Brânzovenescu întocmesc liste cu alegătorii cărora le pot influenţa votul; poliţistul se declară în serviciul permanent al prefectului dar şi al Zoei şi al lui Trahanache, pe acesta din urmă întâmpinându-l cu formula: *„Sărut mâna, coane Zahario”*; soţia lui îl îndeamnă la o atitudine lipsită de scrupule: *„Ghiţă, pupă-l în bot şi-i papă tot, că sătulul nu crede la ăl flămând...”*; Dandanache obţine un loc în Parlament prin şantaj; Caţavencu se extaziază în faţa beneficiilor unui sistem constituţional şi *„plânge”* gândindu-se la *„ţărişoara”* lui; Tipătescu, Zoe şi Trahanache întreţin un triunghi conjugal. Înşelătoria, minciuna, abuzul în funcţie, corupţia, imoralitatea, demagogia ies la iveală din reţeaua complicată a relaţiilor întreţinute de personaje. Replica lui Trahanache: *„A! ce coruptă soţietate! Nu mai e moral, nu mai sunt prinţipuri, nu mai e nimic; enteresul şi iar enteresul...”* ar putea deveni concluzia tuturor acţiunilor săvârşite de el şi de ceilalţi. Numai că Zaharia, rostind aceste cuvinte, se autoabsolvă, aşa cum fac şi Zoe şi Tipătescu, atunci când îşi manifestă oroarea faţă de ticăloşia lui Dandanache. Incapacitatea de înţelegere a propriilor defecte determină schimbarea extrem de rapidă a alianţelor. Caţavencu închină *„În sănătatea iubitului nostru prefect”*, e încurajat de Zoe pentru o viitoare Cameră şi felicitat de Trahanache: *„Şi aşa zi, ai? d-ai noştri, stimabile? Bravos! mă bucur.”*

Comicul de situaţie se manifestă plenar încă din scena iniţială a stabilirii numărului de steaguri puse în oraş de Ghiţă. Tipătescu este aici *„judecătorul”* amuzat şi Ghiţă *„incriminatul”*, concluzia reieşită din examinare fiind: *„... dacă nu curge, pică”*.

Plină de umor este şi secvenţa în care soţul înşelat, după ce i s-a arătat *„docomentul”* trădării Zoei, încearcă să-l calmeze pe amantul *„turbat”*, cu argumentul că nu trebuie să se tulbure *„pentru fitece mişelie”*.

Confuzia pe care Dandanache o face între prefect şi venerabilul *„prezident”*, atribuindu-i-o ca soţie pe Zoe celui dintâi este savuroasă şi potenţează imaginea de amnezic a personajului.

Intrările şi ieşirile Cetăţeanului turmentat, petrecute de obicei în momente de tensiune dramatică ridicată, stârnesc şi ele râsul, căci grija lui de a afla cu cine trebuie să voteze le pare celorlalţi ridicolă, chiar vrednică de dispreţ, pe lângă frământările lor aureolate de interesul personal.

Dramaturgul exploatează şi **comicul de nume**, aşa cum o făcuse, înaintea sa, Alecsandri. Sufixele *„-ache”* (Trahanache, Dandanache) şi *„-idi”* (Farfuridi) sugerează

[1] Ştefan Cazimir, *Comediile*, în vol. *Studii despre opera lui I. L. Caragiale*

originea grecească a personajelor. Este ştiut faptul că, la sfârşitul secolului al XIX-lea, clasa politică românească avea multe elemente alogene.

Dar Caragiale nu se arată xenofob. Pentru el pătura politică e la fel de putredă, indiferent din cine este constituită. Ideea reiese din discursul ultim al lui Caţavencu, din care răzbate şi **comicul de intenţii** al autorului: *„... Toţi ne iubim ţara, toţi suntem români!... mai mult sau mai puţin oneşti!”*

Numele eroilor este în strânsă legătură cu caracterul lor (Trahanache e precum o *„trahana”*, adică lesne de modelat de către Zoe) sau cu dominanta personalităţii (Caţavencu este o adevărată *„caţă”*, o fabrică de vorbe goale, un demagog prin excelenţă) etc.

Prenumele lor – Fănică, Joiţica, Ghiţă, Nae – fac din ei oameni apropiaţi lectorului, prezenţe familiare.

Comicul de caracter lasă să se întrevadă tiparul uman etern cât şi actualizarea lui într-un context istoric şi social concret. Farfuridi şi Caţavencu sunt variante ale **demagogului**, dar cel dintâi este şi o incarnare a **prostului**, pe când cel de-al doilea – a **ambiţiosului**. Tipătescu este **amorezul** dar şi **conducătorul abuziv**, Trahanache – **încornoratul** *„zaharisit”*, Zoe – **adulterina**, Dandanache – **parvenitul/ canalia** politică, Pristanda – **slugarnicul**, Cetăţeanul turmentat – **viciosul**. *„Dezordinea”* provocată în viaţa oraşului de provincie se datorează ambiţiosului şi pretenţiei sale irepresibile: *„Vreau ce mi se cuvine [...]; vreau ceea ce merit în oraşul ăsta de gogomani, unde sunt cel dintâi... între fruntaşii politici...”* Ieşirea lui în arenă antrenează reacţiile adverse şi, implicit, în lupta care se dezlănţuie, identificarea fiecărui erou cu un prototip uman.

Comicul de limbaj are, în opera lui Caragiale, cele mai bogate resurse. Trahanache şi Pristanda sunt definiţi magistral, unul în încetineala lui, celălalt în slugărnicia sa prin **ticurile verbale** (*„ai puţintică răbdare”* şi, respectiv, *„curat...”*). Demagogia lui Caţavencu este relevată prin **truisme** (*„... un popor care nu merge înainte, stă pe loc, ba chiar dă înapoi”*), prin **etimologia populară** (*„falit”* este asimilat cu sensul *„de fală”*, iar *„capitalist”* cu înţelesul *„locuitor al capitalei”*), prin **nonsens** (*„Noi aclamăm munca, travaliul care nu se face deloc în ţara noastră”*), prin **interferenţa stilurilor** (într-un cadru neoficial, i se adresează lui Ghiţă oratoric: *„Cetăţene, nu uita condiţia cu care am venit aici!”*), prin **falsa citare** (*„Scopul scuză mijloacele, a zis nemuritorul Gambetta”*, cugetarea aparţinându-i, de fapt, lui Machiavelli). Discursul lui electoral, studiat, dinamic, *„lătrător”* indică în el politicianul capabil să manipuleze prin cuvinte poleite şi nesincere (*„Scopul soţietăţii este ca România să fie bine şi tot românul să prospere!”*) sau prin gesturi exagerate, artificiale (plânge cu hohote, reflectând la fericirea şi progresul *„ţărişoarei”* lui). Limbajul pretenţios care trădează ruptura tragicomică dintre vorbe şi fapte primeşte o replică neaşteptată, caricaturizantă, prin **deformarea neologismelor**, de la Cetăţeanul turmentat. *„Societatea Enciclopedică-Cooperativă «Aurora Economică Română»”* fondată de către Caţavencu, devine o alăturare ridicolă de vocabule, întreruptă de sughiţuri, în rostirea Cetăţeanului (*„Cioclopedică! Comportativă! Iconomie! Soţietate care va să zică...*).

Farfuridi prezintă în faţa alegătorilor un discurs marcat de **incoerenţă**, *„cât se poate mai scurt”* în intenţii, dar prolix, supraabundent în realitate, sugestie a interminabilei vorbării politice. **Opinia ilogică** a acestui membru de frunte al partidului liberal (*„Din două una, daţi-mi voie: ori să se revizuiască, primesc! dar să nu se schimbe nimica; ori să nu se revizuiască, primesc! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, şi anume în punctele...*

esenţiale...") referitoare la scopul desfăşurării alegerilor, şi anume revizuirea Constituţiei şi a Legii electorale, denunţă aspectul de farsă al întregului proces electoral.

Replicile lui Ghiţă şi ecourile vorbelor soţiei sale sunt hazlii prin folosirea **termenilor colocviali/ populari**: *„douăspce"*, *„dobitocul"*, *„pupă-l în bot"* etc.

Dar cel mai acid funcţionează comicul de limbaj în cazul lui Dandanache. Acest personaj, definit de Caragiale însuşi ca fiind *„mai prost decât Farfuridi şi mai canalie decât Caţavencu"*, se pulverizează, ca personalitate, prin vorbire.

Defectele lui **de pronunţie** (*„... nu făţea să nu faţem..."*), **apelativele ridicole** (*„neicusorule"*, *„puicusorule"*), **excesul interjecţional** (*„hodoronc-hodoronc, sdronca-sdronca"*), **anacolutul** (*„... eu, care familia mea de la patruzsopt în Cameră, şi eu ca rumânul imparţial, care va să zică... cum am ziţe... în sfârşit să trăiască!"*) îl transformă într-o creatură dezarticulată, racordată la realitate doar printr-o viclenie instinctuală.

Comicul de limbaj, ca modalitate de caracterizare indirectă, îndeplineşte un cumul de funcţii. El dezvăluie mediul din care provine personajul (Ghiţă), identificarea omului cu scopul (Caţavencu), dominanta comportamentală (Trahanache), nivelul de inteligenţă (Farfuridi, Brânzovenescu, Dandanache) etc. Este calea directă de acces spre esenţa personalităţii.

Comedia lui Caragiale produce râsul contagios, aruncând totuşi o lumină violentă, crudă asupra societăţii româneşti contemporane autorului şi asupra defectelor umane atemporale. Râsul este când îngăduitor, când sarcastic, reliefând, prin modulaţiile lui, varietatea identificărilor omului cu Omul.

Repere critice

- Pompiliu Constantinescu, *I. L. Caragiale*, în volumul ***Studii despre opera lui I. L. Caragiale***, Ed. Albatros, Bucureşti, 1976: *„Cu o mare intuiţie, Caragiale a surprins într-o oglindă rece, măritoare, tarele esenţiale ale burgheziei. [...] Integrarea psihologiilor individuale în sfera unei societăţi este semnul realismului său, dovada unei intuiţii sociologice, simţul unei adevărate comedii umane..."*
- V. Fanache, ***Caragiale***, Ed. Dacia, Cluj, 1984: *„Opera lui Caragiale este simultan un semn al realului în desfăşurare şi o negare, prin ironie..."*
- Ion Constantinescu, ***Caragiale şi începuturile teatrului european modern***, Ed. Minerva, Bucureşti, 1974: *„Veselia ineptă a personajelor din finalul tuturor celor patru piese comice este semnul exterior al deriziunii absurdului. Personajele nu realizează nonsensul existenţei lor, singura reacţie finală la această absenţă a lor este veselia inconştientă. Acest contrast este angoasant şi comic în acelaşi timp, ducând, încă o dată, cu gândul la Eugène Ionesco, la care deriziunea absurdului se produce, uneori, într-un fel asemănător."*
- Florin Manolescu, ***Caragiale şi Caragiale***, Ed. Cartea Românească, 1983: *„La Caragiale, observaţia realistă este dublată aproape întotdeauna de observaţia adâncă a unui moralist..."*
- T. Vianu, ***Istoria literaturii române moderne***, în *Opere 2*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1972: *„Nu va fi posibil să se scrie istoria socială a veacului al XIX-lea, fără o continuă referinţă la opera lui Caragiale".*

Forme ale dramaturgiei în teatrul modern interbelic

2

I. Disocieri teoretice

EXPRESIONÍSM s. n. **1.** Curent artistic şi literar modern, apărut în Germania la începutul sec. XX, caracterizat printr-o puternică tendinţă de exprimare spontană a trăirilor interioare (stări de spaimă, durere, uimire, exacerbare a sentimentelor), prin tensiune extatică, punând accent pe subiectivitate, pe iraţional. **2.** Orice formă de artă care vizează intensitatea expresiei. Stil de arhitectură care acordă prioritate expresiei prin stilizări (exagerate) (din fr. *expressionnisme*) cf. DEX 1998.

Expresionismul este un curent artistic, care a apărut la începutul secolului al XX-lea, întâi în Germania, şi a cunoscut maximum dezvoltării sale între 1910 şi 1925, ca formă de manifestare a unei generaţii traumatizate]n timpul Primului Război Mondial şi ca protest faţă de formele tradiţionale ale artei. Expresionismul a apărut întâi în pictură, apoi în poezie şi în teatru. În formularea doctrinei expresioniste, se preiau idei din filozofia lui Spengler şi Nietzsche, de către Worringer, prin referire la operele plastice ale lui Munch sau Van Gogh.

În estetica expresionistă, artistul conferă realităţii o expresie nouă, prin raportarea lucrurilor la etern, prin eliberarea obiectelor de materialitate şi printr-o participare a eului dominată de vitalism, de patos subiectiv şi de cunoaştere „ecstatică”. Fiinţa caută să descopere semnificaţia fundamentală a universului, urmărind sentimentele în profunzime, până la origini şi meditând grav pe marginea unor probleme existenţiale, cum ar fi curgerea iremediabilă a timpului şi moartea. În teatru, reprezentativă este drama de idei, cu personaje care reprezintă simboluri sau concepte şi nu individualităţi umane distincte.

Expresionismul redescoperă miturile, practicile magice şi misterele, promovând revolta împotriva civilizaţiei şi afirmarea sufletului primitiv, a pasiunii pentru elementar.

Unul dintre cei mai importanţi poeţi expresionişti germani este Rainer Maria Rilke.

II Contextualizarea dramei în cadrul operei lui Lucian Blaga

Lucian Blaga este scriitorul în a cărui operă, filozofia şi literatura sunt consubstanţiale.

Concepte filozofice, dezvoltate în patru trilogii: *Trilogia culturii, Trilogia cunoaşterii, Trilogia valorilor* şi *Trilogia cosmologică,* rămasă în stadiu de proiect, devin motive şi metafore artistice în creaţia literară.

În spaţiul culturii noastre, el a valorificat estetica expresionistă în poezie şi în teatru, dar a şi teoretizat acest nou curent artistic. Expresionismul este văzut ca un *„nou stil”* în eseistica de debut a autorului, din volumul „*Feţele unui veac*”: *„... de câte ori o operă de artă redă astfel un lucru, încât puterea, tensiunea interioară transcede lucrul,*

trădând relaţiuni cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul, avem de-a face cu un produs artistic expresionist."[1]

Pentru definirea conceptului, Blaga aduce în discuţie problematica noului teatru, în care piese ca acelea ale lui G. Kaiser: *„... sunt scrise în dialog comprimat şi desfăşoară acţiuni fără de vreo însemnătate anecdotică, culminând în conflictele de idei-forţe. [...] personajele nu mai există prin ele însele, ca indivizi, ci numai ca exponenţi ai unor puteri iraţionale, angajate în ciocniri, care macină sau salvează. Personajele se configurează contrapunctic şi sunt împinse de demonia energiilor dezlănţuite. [...] deznodământul pieselor e adeseori vizionar şi deschide perspectiva unei vieţi mai înalte."*[2]

III. Ilustrarea conceptului de dramă:

MEŞTERUL MANOLE

de Lucian Blaga

Piesa de teatru *Meşterul Manole* a apărut în 1927, fiind dedicată lui Sextil Puşcariu, iar în 1929 a avut loc premiera, la Teatrul Naţional din Bucureşti. Lucian Blaga, autorul piesei, este poet, prozator, dramaturg, filosof, diplomat român, care a trăit în perioada 1895-1961. Personalitatea lui a marcat perioada interbelică, iar opera, creată prin consubstanţialitatea literatură-filosofie, s-a impus printr-un stil inconfundabil. Perioada în care scrie Blaga este una de avânt cultural, dar şi de eclectism estetic. În epocă, se manifestă tendinţe tradiţionaliste, moderniste şi avangardiste, iar el optează pentru expresionism, curent care-i oferă posibilitatea de a valorifica mituri şi de a pune în discuţie probleme ontologice şi axiologice.

Dintre piesele lui Blaga, ***Zamolxe şi Meşterul Manole*** reconsideră **miturile naţionale** din perspectiva expresionismului; ***Avram Iancu şi Anton Pann*** reconsideră istoria; ***Arca lui Noe, Tulburarea apelor şi Cruciada copiilor*** explorează şi valorizează miturile universale, iar ***Daria, Ivanca, Învierea*** sondează zone dragi moderniştilor, subconştientul şi inconştientul.

Drama este o specie a genului dramatic, în versuri sau în proză, care presupune valorificarea unor categorii estetice precum tragicul şi comicul, care prezintă un conflict puternic, manifest sau latent, uneori cu rezolvare tragică, cu instanţe ale comunicării, structuri compoziţionale şi tehnici specifice.

Meşterul Manole este o dramă de idei cu accente tragice, o dramă poetică, modernă, în care mitul românesc al jertfei pentru creaţie susţine conflictul puternic, personajele sunt expresii ale unor idei-forţă, iar orientarea reflecţiei autorului se face, potrivit propriilor afirmaţii: *„... de la* ***detaliu*** *la* ***esenţial****, de la* ***concret*** *la* ***abstract****, de la* ***imediat*** *la* ***transcendent****, de la* ***dat*** *la* ***problemă.***"[3]

Tema operei este prelucrarea unuia dintre miturile fundamentale ale poporului român, sacrificiul pentru creaţie, într-o viziune proprie sensibilităţii de tip expresionist. Lucian Blaga valorifică surse de inspiraţie autentice, potrivit unei concepţii personale,

[1] Lucian Blaga, ***Noul stil***, în ***Zări şi etape***, Ed. Minerva, Bucureşti, 1990
[2] Idem.
[3] Idem.

conform căreia*: „Cultura majoră nu repetă cultura minoră, ci o sublimează, nu o măreşte în chip mecanic şi virtuos, ci o monumentalizează potrivit unor vii forme, accente, atitudini şi orizonturi lăuntrice. O cultură majoră nu se stârneşte prin imitarea programatică a culturii minore. Nu prin imitarea cu orice preţ a creaţiilor populare vom face saltul de atâtea ori încercat într-o cultură majoră. Apropiindu-ne de cultura populară trebuie să ne însufleţim mai mult de elanul ei stilistic interior, viu şi activ, decât de întruchipări ca atare. Nu cultura minoră dă naştere culturii majore, ci amândouă sunt produse de una şi aceeaşi matrice stilistică.”*[1]

Structura piesei este dată de cele două planuri pe care se dezvoltă conflictele, planul exterior, al conflictului dintre meşteri, privind jertfa, cu voievodul care vrea să se termine biserica mai repede şi cu boierii şi călugării care ar dori pedepsirea lui Manole, pentru că a săvârşit o jertfă umană. Celălalt plan aparţine conflictului interior, al dramei artistului, formulat chiar de erou: *„Manole: Înăuntru un gol se deschide-mâhnire fără întrebări. Deasupra întuneric se-nchide-deznădejdea nesfârşitelor încercări. Mi se mistuie somnul şi sângele. Ar trebui să-nchid ochii, dar pleoapele de lume nu mă despart. Lăuntric, un demon strigă: clădeşte!Pământul se-mpotriveşte, şi-mi strigă: Jertfeşte!”*

Compoziţional, piesa are cinci acte, echilibrat construite pentru ilustrarea momentelor subiectului şi pentru a urmări evoluţia conflictului dramatic principal. Primul şi ultimul act au câte patru scene, iar actele al doilea, al treilea şi al patrulea au câte trei scene.

Titlul piesei conţine numele personajului principal, Manole, creator de geniu, meşterul, cel care, potrivit legendei populare, a proiectat şi a construit biserica de la Curtea de Argeş. Alegând acest titlu, Blaga mută accentul operei de pe creaţie pe destinul tragic al creatorului.

Expoziţiunea se conturează în didascalii, unde autorul sugerează timpul şi spaţiul în care se va derula acţiunea: „P*e Argeş în jos. Timp mitic românesc*”, trimitere directă la balada populară, „*Monastirea Argeşului*, operă închinată bisericii de la Curtea de Argeş, ctitorie a domnitorului Neagoe Basarab, între anii 1512 şi 1517. Apoi, în didascalia la actul întâi, spaţiul se restrânge la: „*Cămara de lucru a Meşterului Manole*.” şi, din actul al doilea, devine simbolic: „*Ruinele bisericii veşnic reîncepute. În fund, munţi şi păduri.”* După G. Gană: „*Localizarea dramei-în spaţiul românesc-e mai puternică decât în modelul folcloric: în afara indicaţiei iniţiale [...], se mai vorbeşte de Braşov, Sibiu, Târgovişte, de unde cărăuşii aduc materiale de construcţie, clopote, odăjdii, cărţi.*

Blaga menţine aşadar semnificaţia naţională a baladei, accentuând chiar caracterul ei de mit estetic naţional.” [2]

Neprecizarea timpului ar putea fi şi ea explicată prin opţiunea dramaturgului pentru cunoaşterea de tip luciferic, pentru protejarea şi potenţarea misterului şi nu pentru descifrarea lui prin detaliu raţional.

Timpul exterior este marcat doar de opoziţia noapte-zi, care subliniază efortul lui Manole de a descoperi misterul surpării bisericii, cele mai multe scene se petrec la lumina lumânării. În dramă, se mai face referire la durata de şapte ani, în care Manole a tot încercat să elaboreze un plan arhitectural, prin măsurători precise şi prin calcule,

---

[1] Lucian Blaga, ***Elogiu satului românesc*** în vol. ***Isvoade. Eseuri, conferinţe, articole***. Ediţie îngrijită de Dorli Blaga şi Petre Nicolau. Prefaţă: George Gană. Ed. „Minerva”, Bucureşti, 1972,

[2] George Gană, ***Opera literară a lui Lucian Blaga***, Ed. Minerva, Bucureşti, 1976

elemente ale cunoaşterii paradisiace: *„Bogumil: Pe măsurări?De şapte ani tot măsuri cu acel unghi de aramă, şi nicio izbândă."*

Dominant este însă timpul interior, al trăirii obsesiei de a crea biserica, al neliniştii metafizice traversate de eroul dramatic: „*Manole: Cine-mi dărâmă zidurile?"*

Personajele sunt Vodă, Manole, Mira (în gr. „dăruita") – proiecţii legendare: Bogumil, Găman – energii primare, cosmice, idei înzestrate cu voinţă, nouă zidari, dintre care: unul a fost pescar, altul cioban, altul ocnaş, altul călugăr ş.a.

Intriga e constituită din motivul surpării zidurilor, care naşte şi conflictul interior, de natură tragică, între raţiune şi necesitatea iraţională de a construi, între biserică şi femeie, între cunoaştere paradisiacă şi cunoaştere luciferică. De altfel, acţiunea piesei începe, ca o continuare a legendei despre găsirea locului pentru zidire, „*după prăbuşirea repetată a zidurilor*."[1] Intriga este susţinută şi de afirmaţii ale stareţului Bogumil, care sugerează existenţa unor forţe misterioase, nemulţumite de înălţarea bisericii: „*Ci eu ştiu că nu morţii răi zădărnicesc înălţarea bisericii . Mai sunt şi alte puteri, mai mari decât morţii răi."*

Desfăşurarea acţiunii se realizează, de fapt, prin prezentarea neliniştilor, a zbuciumului interior al meşterului pus în faţa unei dileme: de a alege între femeia iubită şi creaţie, după ce apare ca soluţie a surpării zidurilor ideea jertfei umane: *„Jertfa aceasta de neînchipuit cine-o cere? Din lumină, Dumnezeu nu poate s-o ceară, fiindcă e jertfă de sânge; din adâncimi, puterile necurate nu pot s-o ceară, fiindcă jertfa e împotriva lor"*.

Stareţul Bogumil, prezent ca actant încă din actul întâi, susţine ideea jertfei ca formă de liniştire a forţelor care acţionează potrivnic. El consideră că energiile misterioase care se opun creaţiei ar putea fi înrudite: *„Şi dacă întru veşnicie bunul Dumnezeu şi crâncenul Satanail sunt fraţi?",* prin urmare, orice reflecţie este de prisos şi jertfa trebuie înfăptuită. Cuvântul său este întărit de manifestările lui Găman care, într-un somn neliniştit, are viziuni cutremurătoare: *„Iată stihii frecate una de alta şi pietre sfărâmate îm fălci subpământene. Huruie moara smintelilor dedesubt şi se învârte. De acolo, în pofida noastră, şi de mai departe se dă drumul sorţilor. Ce staţi? Ce întrebaţi? Puteri fără noimă n-au de lucru şi macină din stâncă făină pentru gurile morţilor. E o învârtire. E un vârtej. Şi auie trist, cu ameninţare ca în noapte de început, ca în noapte de sfârşit."*

Manole discută cu meşterii despre necesitatea jertfei pentru înălţarea bisericii. Atât el, cât şi ceilalţi meşteri sunt dornici să termine lucrarea. Dintre ei, Manole pare obsedat, copleşit, chinuit de un demon al creaţiei, de o boală fără leac: *„Nu sunt şi eu pătruns de această boală până la oase?Nu e dorul de ea şi în mine ca un dor de casă? În visul ei, slugă şi domn, ne lipim de ziduri în somn. Cine se-ndură să plece?"*

Împreună fac un jurământ de credinţă, prin care pecetluiesc soarta unui om menit să fie jertfit prin zidirea în biserica bântuită de un destin care, astfel, se poate împlini. Manole, ca iluminat, ştie şi cum trebuie să fie cel supus jertfei: *„O viaţă scumpă de om se va clădi, jertfa va fi o soţie care încă n-a născut, soră sau fiică."* În timp ce meşterii discută, umbra bisericii apare între ei, semn că forţele acceptă jertfa.

După jurământ, trei zile, meşterii aşteaptă sosirea fiinţei predestinate a se întrupa în biserică. Ei se urmăresc reciproc şi-l acuză şi pe Manole că ar fi încălcat jurământul, anunţându-şi soţia să nu vină.

[1] Ibidem.

Punctul culminant se construieşte după toate regulile dramatice, în actul III, scena III. El constă în săvârşirea jertfei de către Manole şi meşteri, patima creaţiei fiind mai puternică decât dragostea faţă de femeie şi decât teama de păcat. Mira este prima soţie care apare, conform jurământului. Ea îi ceartă pentru că a aflat de la stareţul Bogumil despre hotărârea lor neomenească, luată doar pentru *„a izbuti în meşteşug".* Înţelegând că ceasul se apropie, înainte de zidirea Mirei, Manole intră într-un conflict puternic cu meşterii, însă destinul nu se mai poate schimba. Mira este zidită printr-un joc menit să atenueze gravitatea faptei şi s-o integreze în paradigma mitică a morţii ritualice. Pură şi inocentă, Mira va mântui locul de duhurile grele, neştiute, devenind altarul bisericii înălţate de soţul ei: *„Manole: Acum eşti aici încă o dată: nici căprioară, nici izvor, ci altar. Altar viu între blestemul ce ne-a prigonit, şi jurământul cu care l-am învins."* Motivul artistic al femeii-biserică potenţează condiţia creatorului, care trăieşte cu aceeaşi intensitate dragostea pentru Mira şi patima pentru creaţie.

Săvârşirea jertfei se face ritualic şi simbolic. Mai întâi, Mirei i se sugerează să se descalţe, ca gest de întoarcere la starea primordială: *„Manole (cu linişte neomenească): Ieşi din încălţăminte, ca să intri desculţă în zid.",* apoi este zidită: *„Manole: Jocul e scurt. Dar lungă şi fără de sfârşit minunea."* Prin modul în care este construită scena, se induce ideea că sacrificarea fiinţei iubite este o formă a sacrificiului de sine.

Didascalia care, deschide actul al IV-lea, descrie frenezia activităţii meşterilor, exprimată, de altfel, şi în toată scena I: *„Zidurile ridicate, cu un început de schele într-o parte. Zidarii lucrează repede. Manole umblă agitat. Pe locul unde în zid Mira e de tot acoperită cade un mănunchi de raze. Tot timpul zgomot de muncă şi de unelte. Copii pe scări unul peste altul îşi dau cărămizi..."*În şapte zile de muncă asiduă, sugestie a timpului în care Dumnezeu a făcut lumea, biserica îşi află propriul contur în spaţiul căruia i-a fost menită.

Deznodământul dezvăluie natura tragică a eroului, care se sinucide, aruncându-se *„în văzduh*". Manole pare că a îmbătrânit: *„[...] istovit, mai bătrân, faţa devastată, barba crescută [...]"*, este transfigurat în urma întâmplărilor*: „Sufletul a băut fapte şi poveşti amare."* Unul dintre meşteri consfinţeşte soarta Mirei, repetând vorbele lui Manole: *„Astfel una din alta s-au aprins întâmplările, şi femeia din miazăzi a rămas altar între blestem şi jurământ."*

După ce demonia creaţiei se alină, Manole încearcă să reconstituie scena zidirii Mirei şi să afle cine a pus ultima cărămidă. Vrea să dărâme zidul care i-a transformat soţia în piatră, dar totul este în zadar. Miracolul s-a înfăptuit şi Mira s-a contopit cu biserica.

În scena III din actul al V-lea, apar personaje episodice precum Vodă, mulţimea, un băiat de curte. Este momentul în care creaţia desăvârşită pătrunde în conştiinţa publicului odată cu creatorul ei: *„Băiatul: Mai mult ce să zic? În locul Măriei tale aş da afară din călindar un sfânt şi-aş pune în locu-i numele lui Manole."*

Toţi sunt uimiţi de frumuseţea bisericii, pe care o consideră o *„ispravă pentru sute de ani!",* aluzie la perenitatea artei autentice. Doar Manole nu-şi găseşte liniştea, iar suferinţa lui din iubire este de nesuportat: *„Manole: Nu, stăpâne, amintirile mele nu se sting. Ochii nu se închid. În urechile mele, somnul nu tace. Lacrimă mă simt, întârziată, şi caut odihnă de piatră."*

Boierii şi călugării îi cer lui Vodă pedepsirea lui Manole, pentru că a săvârşit un păcat de moarte, dar mulţimea nu este de acord.

Manole cere îngăduinţa de a trage primul clopotul pentru Mira, care n-a avut parte de *„cântare de clopot*”, urcă în biserică, îngenunchează spre apus şi spre răsărit şi se sinucide, după cum spune Găman: *„Manole s-a aruncat în văzduh”.*

În urma lui, meşterii simt că şi-au pierdut rostul, că destinul lor va fi unul rătăcitor, doar numele va rămâne legat pentru totdeauna de biserică.

Finalul piesei fixează, o dată în plus, mitul modern al creatorului devorat de propria creaţie: *„Întâiul: Doamne, ce strălucire aici şi ce pustietate în noi!”*

Personajele care interesează cel mai mult, pentru complexitatea lor şi pentru susţinerea temei, sunt Manole, protagonistul dramei, şi Mira, personaj secundar şi complementar.

Manole este personajul principal al dramei, unic prin condiţia spirituală de şef al meşterilor şi de *„ales*” pentru rezolvarea surpării misterioase a zidurilor. Faţă de eroul din balada populară, Manole simte şi trăieşte la o intensitate mai mare patima creaţiei. În momentul zidirii Mirei, el este atât de absorbit de muncă, încât nu-şi mai aminteşte cine a pus ultima cărămidă în zid.

Manole este şi personaj simbol al destinului exemplar al creatorului. De expresionism, se apropie prin voinţa de a crea, prin structura sa apropiată de mit şi, nu în ultimul rând, prin extraordinarul zbucium sufletesc. El ilustrează artistul care descoperă, prin sacrificiu, cunoaşterea luciferică.

Prin caracterizare directă, replicile altor personaje şi didascalii, se proiectează profilul fizic, dar şi moral al personajului*: „Meşterul meu. Păr negru. Cap fierbinte*” (replica Mirei).

Autocaracterizarea şi replicile altor personaje completează portretul moral, ale cărui linii definitorii sunt neliniştea şi zbuciumul interior, provocate de surparea zidurilor şi de iminenţa jertfei umane. Patima creaţiei şi patima iubirii sunt devoratoare pentru Manole. Împotrivirile sale, căutările, trăirea între raţiune şi mister îi conferă măreţie şi tragism, făcându-l un personaj memorabil.

Destinele celor două personaje sunt construite prin dezvoltarea mai multor motive literare: al surpării zidurilor, semn al răului care trebuie înlăturat, al jurământului, al sacrificiului, al morţii ca joc, al bisericii.

În scena I din actul al II-lea, se potenţează trăirile lui Manole prin dezvoltarea motivului jurământului. Pentru căutările înfrigurate ale meşterului, se găseşte soluţia sacrificiului, iar pentru îndeplinirea acestuia e nevoie de un legământ solemn, prima soţie care vine să fie jertfită. Mira apare, în scena III din actul al III-lea, ca purtătoare de semnificaţii angelice. Ea vrea să-l salveze de la moarte pe cel destinat sacrificiului şi, în această încercare a ei, se dovedeşte cea mai potrivită pentru a fi zidită: *„Manole: Tu ai venit să scapi un om de la moarte... astfel sufletul tău se vădeşte cel mai curat. Te potriveşti în ceruri şi te-ai rătăcit între noi, oameni de glumă rea”.*

Starea de tensiune în care trăieşte Manole se accentuează când îşi *„aminteşte”*,că şi-a zidit soţia. În actul IV, latura lui umană se relevă prin încercarea disperată de a-şi salva soţia, smulgând-o din braţele morţii, iar în actul V, creatorul se aruncă în gol. Pentru el, acum, după finalizarea construcţiei, Biserica şi Mira devin un tot. Ele sunt cele două jumătăţi ale fiinţei sale, una susţinând vocaţia creatore, cealaltă, viaţa şi iubirea: *„De atâtea ori ai fost căprioară neagră când suiai drumul la noi[... . [Acum eşti aici încă o dată. Nici căprioară, nici izvor, ci altar, altar viu între blestemul ce ne-a prigonit şi jurământul cu care l-am învins.”*

Comparativ cu Manole şi Ana din balada „Monastirea Argeşului”, Manole şi Mira ilustrează conceptul expresionist al vocaţiei creatoare, Blaga însuşi afirmând, de altfel, că „*Destinul omului este creaţia*”.

Din perspectiva finalului conflictului, această afirmaţie exprimă seria de semnificaţii ale relaţiilor dintre cele două personaje, Manole şi Mira. În această privinţă, Eugen Todoran are o sugestie reprezentativă: „*Blaga sporeşte astfel intensitatea dramatică a finalului, sacrificiul nefiind acceptat de meşter ca o superstiţie care să facă din actul creator al omului repetarea unui act primordial divin. «Cheia» vorbelor lui pe care ceilalţi zidari nu o înţelegeau [...] este ideea că el însuşi trebuie să se jertfească pentru a-şi desăvârşi creaţia, asigurând durabilitatea zidurilor ridicate pe trupul soţiei lui.”*[1]

Mira este personaj secundar şi complementar, deoarece exprimă latura umană a creatorului, dragostea de viaţă. Conflictul interior care se naşte din înfruntarea celor două forţe este irezolvabil. Este un personaj feminin de o candoare aparte, dar fără individualitate, importantă ca simbol al puterii de sacrificiu din dragoste. Numele ei comportă nuanţe sugestive. Poate trimite la semantica termenului „*mir*”, ulei sfânt, semn al sacralizării sale, al transcenderii fiinţei umane odată cu acceptarea jertfei; poate exprima mirarea (a se mira), uimirea faţă de pasiunea devastatoare a creaţiei.

Găman şi Bogumil sunt personaje secundare, simbolice şi ele, idei înzestrate cu voinţă. Găman, prin stările sale de somnolenţă, prin agitaţie şi vorbire metaforică, sugerează forţele primare, dezlănţuite care se opun construcţiei, în aşteptarea unei jertfe. Stareţul Bogumil îndeplineşte, în piesă, rolul visului din baladă. El exprimă necesitatea sacrificiului ca formă de împăcare a duhurilor care, deopotrivă ale lui Dumnezeu şi ale lui Satanail, împiedică înălţarea bisericii.

Zidarii din balada *Monastirea Argeşului* aparţineau aceleiaşi categorii: *„Cu tovarăşi zece: /Nouă meşteri mari, /Calfe şi zidari/Şi Manoli – zece, /Care-i şi întrece.”,* în timp ce în piesă ei au avut alte ocupaţii: unul a fost pescar, altul cioban, altul ocnaş, altul călugăr. Dintre cei nouă zidari, unii sunt individualizaţi prin nume: Ion, Gheorghe, Petre, Simion.

Modurile de expunere predominante, **dialogul şi monologul**, dau consistenţă unor personaje ideatice, expresioniste, care vorbesc metaforic şi simbolic. Replicile personajelor şi intervenţiile protagonistului construiesc un veritabil mit dramatic al personalităţii duale: om şi creator, în acelaşi timp. Multe dintre replici sunt ritmate şi rimate, conferind textului un aspect poematic: *„Al Şaselea: Meştere, – nu pot pleca. /Biserica ta – nu o pot uita.”; „Unul: pentru soţie, care încă n-a născut, pentru soră curată sau fiică luminată/ care întâi va veni/bărbat să-şi vadă/frate să-şi vadă/tată să-şi vadă.”*

Prin dialog şi monolog, se construieşte şi acţiunea dramatică, uneori dinamică, alteori temporizată de natura reflexivă a eroului. Monologul are valori narative, când Bogumil îşi prezintă povestirile apocaliptice, şi lirico-reflexive când Manole îşi rememorează iubirea.

Didascaliile joacă un rol important în text, complinind puţinătatea referirilor de ordin spaţio-temporal şi de recuzită. Ele conţin numeroase indicii privind aspectul fizic al personajelor, atitudinile lor, gesturile, numele lor, sugestii privind mişcările scenice

[1] Eugen Todoran, ***Lucian Blaga. Mitul dramatic***, Timişoara, Editura Facla, 1985

(intrările şi ieşirile, plasarea unor obiecte în spaţiu), luminozitatea alternând cu întunericul etc.

În construcţia discursului, sunt folosite tehnicile dramatice specifice lui Blaga, de împletire a mitului cu legenda, privind concepţii străvechi despre construcţii. Se observă apoi valorificarea baladei, într-un model intertextual unic, liricizarea unor scene, în care este surprinsă trăirea interioară a personajelor.

Limbajul piesei valorifică funcţia poetică, ilustrând modul blagian de a găsi deviaţii semantice ale cuvintelor, metafore plasticizante şi revelatorii, simboluri şi figuri retorice: exclamaţii şi interogaţii.

Semnificaţia generală a piesei *Meşterul Manole* de Lucian Blaga este văzută de George Călinescu drept: *„... . un răspuns la problema estetică. Creaţia are ca punct de plecare tehnica, dar nu devine operă vie, fără factorul iraţional, fără har. Acest har pretinde însă artistului suferinţa. [...]opera artistică, ieşită din jertfa omului, are o existenţă independentă.”* [1]

Repere critice

- Ileana Berlogea, ***Istoria teatrului universal***, E. D. P. , Bucureşti, 1981: *„Teatrul dramatic, la fel cu toate celelalte direcţii ale artei spectacolului, se caracterizează prin unitatea indestructibilă dintre datele fizice şi psihice ale creatorului şi creaţia lui şi prin simultaneitatea actului creator şi receptarea lui, deosebindu-se însă prin mijloace de expresie, prin existenţa unui limbaj propriu cu un anumit specific.”*
- Adrian Marino, ***Dicţionar de idei literare***, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1973: *„În cazul spectatorului, aceeaşi situaţie. Drama există în stare potenţială sau declarată în fiecare dintre noi. Ca s-o asimilez, trebuie s-o traduc în termenii mei, să mă observ ca participant ipotetic, să mi-o asum. Însă tocmai această raportare implică analiza, comparaţia, deci din nou autoreflexia. Realitatea este că numai în acest mod, punând permanent distanţă între ceea ce este imaginar şi propria noastră autoscopie, atingem stadiul conştiinţei dramatice autentice.”*
- Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, coordonatori, ***Dicţionarul scriitorilor română A/C***, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 995*: „Dimensiunea mitică este definitorie şi pentru dramaturgia blagiană. Unele dintre poemele sale dramatice cresc direct din miturile şi legendele autohtone, altele ridică în plan simbolic momente şi evenimente ale istoriei şi culturii naţionale.”*
- Z. Ornea, ***Tradiţionalism şi modernitate în deceniul al treilea***, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1980: „*Nu patriarhalitatea bucolică e idealul propus de Blaga, ci stadiul ancestral al existenţei mitice, plămădită din eresuri şi basme populare. Iar locul unde s-au plămădit aceste mituri este satul, creator – prin aceasta – al unei culturi.*”

[1] G. Călinescu***, Istoria literaturii române de la origini până în prezent***, Ed. Minerva, Bucureşti, 1982

Forme ale dramaturgiei în teatrul modern postbelic

3

I. Disocieri teoretice

Drama (din fr. *drame*, gr. *drama* „acţiune”) – specie a genului dramatic în versuri sau în proză, apare în sec. al XVIII-lea, este cea mai apropiată de complexitatea vieţii şi se defineşte prin opoziţie cu tragedia şi comedia, însă mult mai puţin supusă convenţiilor decât tragedia. Are un conţinut serios, uneori tragic prezentat într-o formă familiară, chiar comică. Deşi conflictul este foarte puternic, fiind componenta ei esenţială, nu conduce, ca în tragedie, la moartea personajului principal.

Cel care va impune definitiv această specie este Victor Hugo prin prefaţa la drama *Cromwell*, din 1827, susţinând amestecul genurilor şi abolirea regulilor clasicismului

Clasificare:

- din punctul de vedere al curentului literar: dramă romantică, dramă realistă, naturalistă, expresionistă/ poetică, suprarealistă;
- din punct de vedere tematic: dramă istorică, dramă psihologică, dramă de idei, drama parabolică.

Drama de idei, concept impus în literatura universală prin piesele de teatru ale dramaturgului norvegian Henrik Ibsen, iar în literatura română de Camil Petrescu (drama absolută), se defineşte prin:

- conflict interior, de idei, care se declanşează în conştiinţa personajului, acesta fiind caracterizat mai ales prin frământări lăuntrice decât prin fapte;
- acţiunea este redusă, confruntările petrecându-se predominant în planul conştiinţei;
- criza de conştiinţă;

II. Contextualizare / ilustrare:

261

IONA

de Marin Sorescu

Marin Sorescu (1936-1996) aparţine literaturii postbelice şi se integrează generaţiei anilor '60. Criticul Eugen Simion îl consideră un „ironist subţire" înzestrat cu o uimitoare invenţie verbală.

Debutează în 1964 cu volumul de parodii ***Singur printre poeţi***, urmat de alte 23 de volume care l-au transformat într-o figură emblematică a literaturii române contemporane. Cele mai cunoscute volume sunt: ***Tuşiţi*** (1970), ***Suflete, bun la toate*** (1972), dar şi ciclul de patru volume intitulat ***La lilieci*** în care construieşte un univers poetic inedit, titlul volumului fiindu-i inspirat de numele unui cimitir.

Ca dramaturg, Marin Sorescu abordează cu predilecţie teatrul poetico-parabolic, dar nu lipseşte nici teatrul istoric, ***A treia ţeapă***, sau comediile cu o ironie muşcătoare: ***Răceala***, ***Vărul Shakespeare***

Debutul este marcat de drama de idei ***Iona*** (1968), integrată în trilogia ***Setea muntelui de sare***, alături de ***Matca*** şi ***Paracliserul***. Cele trei drame au ca punct comun tema – setea de absolut a omului superior. *„În mod vădit, piesele lui Sorescu se trag din poeme şi reprezintă o formă superioară de organizare a acestora. Dacă îngroşăm puţin liniile, vom vedea în poezia lui Sorescu* ***materia*** *şi în* ***teatrul său spiritual****."*[1]

Din punct de vedere estetic, ***Iona*** este o dramă parabolică, îmbrăcând într-un limbaj metaforic meditaţia pe tema destinului uman. Pot fi identificate numeroase contacte cu teatrul absurd al lui Beckett sau al lui Eugene Ionesco cum ar fi: revolta omului împotriva circumstanţelor absurde care-i determină existenţa, tratarea absurdului existenţial într-o manieră parodică, ironică, finalul deschis, stilizarea conflictului, limbajul demitizant.

Sursele de inspiraţie

Dramaturgul se inspiră din mitul biblic al pescarului Iona din ***Vechiul Testament***, cap. 2.

Iona, fiul lui Amitai, este însărcinat să propovăduiască în cetatea Ninive cuvântul lui Dumneze, fiindcă păcatele oamenilor ajunseseră până la cer. Iona acceptă misiunea, dar se răzgândeşte şi se ascunde pe o corabie cu care fuge la Tarsis. Pentru neascultarea sa, Dumnezeu îl pedepseşte trimiţând un vânt care provoacă o furtună pe mare. Corăbierii, intuind că Iona a atras mânia cerească, îl aruncă în valuri, iar pescarul este înghiţit, din porunca lui Dumnezeu, de un peşte mare. Iona petrece trei zile şi trei nopţi în pântecele peştelui, dar pocăindu-se, Domnul a poruncit monstrului să-l arunce pe uscat, iar pescarul şi-a împlinit misiunea.

Mitul lui Iona este doar un pretext pentru dramaturg care dezvoltă nu o dramă individuală, ci una general-umană, născută din neliniştile fiinţei umane în faţa propriului destin.

Tematica. Structură. Compoziţie

Tema este, aşadar, destinul tragic al individului modern, care trăieşte acut sentimentul alienării şi care face eforturi disperate pentru a-şi asuma propriul destin

[1] George Pruteanu**, Marin Sorescu deocamdată**, *Convorbiri literare*, nr. 6 (66), iunie, 1975

Titlul conţine numele personajului şi trimite la mitul biblic. În ebraică „iona" înseamnă „porumbel", pasăre ce simbolizează pacea, dar şi libertatea, simbolistică integrată şi în conţinutul ideatic al textului.

Drama, pe care autorul o subintitulează *tragedie*, este alcătuită din patru tablouri, în raport de simetrie prin spaţiul diegetic (al acţiunii): tablourile I-IV – afară, tablourile II-III – înăuntru, sugerându-se un spaţiu închis (poate se asimilează şi ideea unui spaţiu concentraţionar, aluzie la regimul comunist care se instalase în România). Textul este realizat sub forma unui *monolog dialogat*, Iona, fiind singurul personaj, vorbeşte cu el însuşi, absenţa unui interlocutor validând tema singurătăţii, a alienării.

Deosebit de interesantă este şi aşa-zisa prefaţă semnată de însuşi autorul: *„Recitesc după câţiva ani* ***Iona,*** *cu ochi rece, străin, şi mă întreb: oare unde rămăsesem?*

Iona, proorocul care a fugit din faţa Cuvântului, a încăput în burta chitului. Ca o scrisoare, în cutia poștală. Am găsit, poate din greșeală scrisoarea. Am citit-o cutremurat şi mi s-a părut c-o înţeleg. Am încercat s-o transcriu. Asta a fost tot. După aceea am vrut să-l uit pe Iona. Ce s-a ales din mândra cetate Ninive „mare înaintea lui Dumnezeu s-o străbaţi în trei zile de umblet"? Ce s-a ales de oamenii ei care s-au îmbrăcat în sac şi s-au pocăit şi nu i-a mai ajuns mânia de sus?

Am uitat absolut totul. Apelaţi la arheologie. Am fost întrebat dacă burta chitului simbolizează călătoria în cosmos sau singurătatea intrauterină. În ce măsură Iona e primul om ori ultimul om? Dacă dau o accepţie freudistă, mistică, politică ori cabalistică experienţei acestui personaj? Şi mai ales ce semnificaţie are gestul final şi dacă nu e prea multă amărăciune şi dacă nu mi-e milă de umanitate?

Nu pot să vă răspund nimic. Au trecut trei ani de când am scris tragedia. Totul mi se încurcă în memorie. Ştiu numai că am vrut să scriu ceva despre un om singur, nemaipomenit de singur. Cred că lucrul cel mai îngrozitor din piesă e când Iona îşi pierde ecoul. Iona era singur, dar ecoul lui era întreg. Striga: Io-na şi ecoul răspundea: Io-na.

Apoi nu a rămas decât cu o jumătate de ecou. Striga: Io-na şi nu se mai auzea decât Io, Io în vreo limbă veche înseamnă: eu.

E tot ce-mi mai amintesc"

Tabloul I se deschide cu o indicaţie scenică, independentă de textul propriu-zis, în care se precizează câteva detalii ale unui decor stilizat, cu valoare anticipativă*: " Scena e împărţită în două. Jumătate din ea reprezintă o gură imensă de peşte. Cealaltă jumătate – apa, nişte cercuri făcute cu creta. Iona stă în gura peştelui, nepăsător, cu năvodul aruncat peste cercurile de cretă. E întors cu spatele spre întunecimea din fundul gurii peştelui uriaş. Lângă el, un mic acvariu, în care dau veseli din coadă câţiva peştişori."*

Acţiunea începe într-o zi oarecare, când pescarul Iona, care nu prinsese niciun peşte în ultima vreme, îşi încearcă din nou norocul. Marea îi este însă ostilă, de aceea pescuieşte în acvariu, aruncând apoi peştii în năvod. Idealul lui e să prindă peştele cel mare, dar, pescuind în acvariu, îşi creează o copie infidelă a idealului."*De mult pândesc eu peştele ăsta. L-am şi visat*." El vorbeşte cu dublul său, dar îşi pierde ecoul, accentuându-i-se astfel dimensiunea tragică.

Marea, metaforă a vieţii, e plină de tentaţii, pe care omul trebuie să le ocolească*: „Apa asta e plină de nade; tot felul de nade frumos colorate. Noi peştii, înotăm printre ele. ."*

Primul tablou se încheie tragic: Iona este înghiţit de peştele cel mare pe care-l ignora*.” (Se apleacă peste acvariu şi în clipa aceasta gura peştelui uriaş începe să se închidă. Iona încearcă să lupte cu fălcile, care se încleştează, scârţâind groaznic)”* Strigătele de ajutor nu sunt auzite de nimeni, căci aici, pe pământ, omul este singur.

Tabloul al II-lea se petrece în burta peştelui I. Iona îşi aminteşte că a fost înghiţit de un peşte, dar nu mai ştie dacă a fost înghiţit de viu sau de mort.

Monologul conţine multe întrebări existenţiale. Iona vorbeşte mult, cuvântul fiind un mod de a supravieţui, observând că în timpul vieţii oamenii învată multe lucruri care nu le sunt deloc utile „după moarte”. Apelând la un joc de cuvinte, „veşnica mistuire”/ veşnica pomenire, face aluzie la moartea care ne pândeşte în fiecare clipă, dar şi la faptul că viaţa e o permanentă mistuire, frământare. Încearcă să se convingă că este liber, că poate să facă ce vrea, chiar să şi tacă, pentru a-şi demonstra că nu-i este frică, dar continuă să vorbească, întărind astfel ideea că logosul este expresia supravieţuirii. *„Nu mi-e frică (Înlemneşte în mijlocul scenei; pauză.)”*

Iona găseşte un cuţit, pe care peştele uitase să i-l ia, *„ca să vezi ce înseamnă să te pripeşti la înghiţit”.* Cuţitul este un simbol al libertăţii, o cale de ieşire din această situaţie anormală, căci Iona este singurul pescar pescuit de un peşte.

În finalul tabloului, Iona devine melancolic, visător şi este ispitit să construiască o bancă din lemn pe care să o aşeze în mijlocul mării.

Tabloul al III-lea este cel mai extins. Acţiunea se desfăşoară în interiorul celui de-al doilea peşte care a înghiţit primul peşte. Iona a reuşit să iasă din primul peşte, dar nimereşte în burta altui peşte, semn că existenţa omului este, metaforic vorbind, un şir nesfârşit de burţi de peşte*.” Pescarul Iona nu are alt gând decât să scape din cercul în care l-a introdus fără voia lui destinul, şi prin acţiune şi prin faptă (spintecă burta peştelui cu un cuţit) reuşeşte să evadeze, însă itinerariul nu se încheie prin acest act de violentare a condiţiei lui tragice. Peştele de care fusese înghiţit este la rândul lui înghiţit de un alt peşte şi, urmând o lege inexorabilă, peştele din urmă este înghiţit de un al treilea, sugestie, desigur, a unei existenţe care se închide în altă existenţă, ca un cerc într-un cerc mai mare sau o capcană într-un şir neîntrerupt de capcane*”[1]

Ca şi în celelalte tablouri, indicaţiile scenice sunt esenţiale pentru descifrarea semnificaţiilor: *„iar într-o parte a senei – important! – o mică moară de vânt”*

Moara de vânt, simbol al zădărniciei, trimite la celebrul personaj Don Quijote, însă dramaturgul se îndepărtează de acest motiv, fiindcă Iona nu se lasă antrenat în acest joc, semn că omul modern nu mai acceptă iluziile. Apare motivul geamănului sugerând ciclicitatea vieţii, dar şi faptul că oamenii sunt supuşi condiţiei de muritori.” *... neglijezi azi, neglijezi mâine, ajungi să nu-ţi mai vezi fratele. Geamănul”.* *„Dedublarea se manifestă întâi la nivel verbal, ea devine apoi dedublarea propriei fiinţe. Iona vorbeşte cu sine, se strigă, se ipostaziază în Iona cel fără noroc la pescuit şi Iona cel cu noroc la nori şi se întreabă: «Dacă sunt geamăn?» El îşi creează un însoţitor pe drum, căci suferind de singurătate şi încercând s-o depăşească, trăieşte numai prin iluzia comunicării”*[2]

Apar în scenă doi pescari care sunt surzi şi muţi, purtând pe umeri bârne grele. Prezenţa lor validează mitul lui Sisif, simbolistica fiind aceea că oamenii poartă resemnaţi în spate povara propriei existenţe. Cum din bârnele pe care acum le poartă

---

[1] Eugen Simion**, Scriitori români de azi,** vol. III, Ed. *Litera Internaţional*, Bucureşti, 1998
[2] Gh. Crăciun, **Istoria didactică a literaturii române**, Ed*. Magister*, Oradea, 1997

pe umeri i se va face lui Iona sicriul, cei doi pescari pot fi chiar îngerii morţii, încheindu-se astfel cercul unui destin tragic.

Iona evadează şi din burta celui de-al doilea peşte, dar ajunge în burta peştelui III, un alt spaţiu închis. Îşi aminteşte acum lucruri mărunte din viaţa sa: plecarea la război, bucuria de a privi gâzele, îşi aminteşte şi de mama sa căreia ar vrea să-i scrie un bilet în care s-o roage să-l mai nască o dată, fiindcă *„Ne scapă mereu câte ceva din viaţă, de aceea trebuie să ne naştem mereu”* .

Tabloul al IV-lea. Indicaţia scenică aduce precizarea că Iona a ieşit din burta ultimului peşte şi se află într-un loc care seamănă cu o peşteră: *„O gură de grotă, spărtura ultimului peşte spintecat de Iona. În faţă, ceva nisipos, murdar de alge, scoici. Ceva ca o plajă. În dreapta o movilă de pietroaie, case, lemne. La început, scena este pustie. La gura grotei răsare barba lui Iona. Lungă şi ascuţită – vezi barba schivnicilor de pe fresce. Barba fâlfâie afară. Iona încă nu se vede”* Asemănarea lui Iona cu imaginea schivnicilor de pe fresce, sugerează faptul că personajul nu reprezintă un tip uman, ci un simbol.

Dacă, în deschiderea dramei, Iona îşi dorea să prindă peştele cel mare, „barosanul”, acum nu-şi mai doreşte să prindă în năvod decât soarele. *„Straşnic năvod mai am. Vreau să prind cu el acum soarele. Doar atât! Soarele! (Râzând) Şi să-l pun la sărat, poate ţine mai mult.”*

Apar în scenă din nou cei doi pescari cu bârnele pe umeri, iar Iona se întreabă nedumerit de ce întâlneşte mereu aceiaşi oameni. Sentimentul singurătăţii este copleşitor, de aceea Iona exclamă: ”*E tare greu să fii singur*!”. Cât cuprinde cu ochii, nu i se dezvăluie decât imaginea unei plaje murdare şi un şir de burţi de peşte „ca nişte geamuri puse unul peste altul”.

Se identifică, aşadar, cu un Dumnezeu căruia nu i-au ieşit chiar toate minunile, construind imaginea unui paradis destrămat: *„Sunt ca un Dumnezeun care nu mai poate învia. I-au ieşit toate minunile, şi venirea pe pământ, şi viaţa, până şi moartea, dar odată ajuns aici, în mormânt – nu mai poate învia. [...]. De atâtea ori a sărit prin cer, nici nu s-a gândit c-o să se poticnească tocmai la înviere!”*

Nu-şi aminteşte cine este, de aceea încearcă să se regăsească, eliberându-se de teroarea timpului. *„Încearcă să-ţi aminteşti totul*” este o replică ce sugerează efortul individului de a-şi regăsi Sinele.

Punctul culminant al acestei scene este cel al regăsirii numelui: *„Mi-am adus aminte: Iona. Eu sunt Iona.”.* Măreţia personajului constă în gestul său final: Iona îşi spintecă burta, aşa cum făcuse şi cu şirul de burţi de peşte, într-o ultimă încercare de contopire cu Fiinţa universală. Gestul este, fireşte, unul simbolic şi nu o sinucidere. Replica: „*Răzbim noi cumva la lumină!*” sugerează eliberarea spiritului din trupul-temniţă.

Marin Sorescu se înscrie, prin acest final, în linia lui Mircea Eliade. Întregul traseu pe care-l parcurge personajul nu este decât o sumă de probe iniţiatice pentru Marea Trecere, căci moartea este o hierofanie, o supremă iniţiere în Sacru.

Cu privire la deznodământul dramei, Eugen Simion afirmă: *„Piesa se încheie la acest punct, lăsând loc jocului liber al speculaţiilor. Adevărul este că textul poate fi citit şi altfel, căci numai în plan simbolic înfigerea unui cuţit în pântece poate fi începutul unei noi aventuri în cercurile interioare ale spiritului. Gestul poate semnifica şi altceva, o ieşire (o soluţie) în sens existenţialist, la capătul, totuşi (şi în acest punct Marin*

Sorescu se desparte de veritabilii existenţialişti!) unui îndârjit efort al eroului de a nu-şi accepta condiţia tragică”[1]

În drama ***Iona*** pot fi identificate câteva motive şi simboluri fundamentale: *motivul labirintului*, motiv dominant al textului, simbolizează spaţiul iniţierii prin cunoaşterii, iar *„ritualul ieşirii din labirint are rolul de a pregăti fiinţa pentru dobândirea unei noi stări, dincolo de moarte”*[2]; *motivul peştelui* care dezvoltă o dublă simbolistică: pe de o parte evocă imaginea *vânătorului vânat* – după Gilbert Durand, a *înghiţitorului înghiţit* [3], pe de altă parte, prin simbolul balenei (venit pe cale cultă în literatura noastră) este *„o metaforă a existenţei în care omul este condamnat la singurătate şi măcinare”*[4]; *motivul apei/ al mării* sugerează existenţa plină de iluzii, de capcane; nu în ultimul rând, *motivul solitudinii* – omul modern suferă de o cumplită singurătate.

Personajul

Iona este singurul personaj al textului şi, ca instanţă a textului dramatic, este un personaj principal, protagonist, deoarece subiectul se construieşte în jurul său, şi eponim (numele lui se regăseşte în titlul dramei). Deşi sursa de inspiraţie este mitul biblic, personajul sorescian se îndepărtează de model, devine un simbol al omului prins fără voia lui într-o capcană din care încearcă să se salveze.

În aceeaşi logică a construcţiei unui personaj-simbol, lui Iona nu i se realizează un portret fizic, ci doar un portret moral care se defineşte prin mijloacele de caracterizare specifice genului dramatic, dar şi prin cele ale teatrului modern: limbaj, gestică, mimică, acţiunile simbolice, didascalii (indicaţii scenice), modul de expunere fiind exclusiv monologul.

Iona este un pescar pasionat (simbolul omului însetat de absolut), dar, în ciuda faptului că marea e foarte bogată, nu prinde nimic, pentru că este un pescar ghinionist: *„Iona, să nu te apropii de locul ăsta, că-mi sperii norocul. (Scoţând năvodul gol.) L-ai şi speriat.”* El îşi doreşte să prindă peştele cel mare, dar prinde numai „fâţe”. Pentru a depăşi limita impusă de destin, îşi ia cu el un acvariu ca să pescuiască peştii ”care au mai fost prinşi o dată”.

Iona se teme de singurătate (el este simbolul omului modern care trăieşte acut sentimentul alienării) şi pentru a-şi înfrânge frica se strigă pe nume: *„Iona! (Mai răguşit). Iona! – Nimic. – Pustietatea măcar ar trebui să-mi răspundă.”* Îşi pierde şi ecoul, semn că trebuie să-şi înfrunte singur destinul. Autorul însuşi consideră că acesta este cel mai îngrozitor lucru care i se poate întâmpla unui om, de aceea nota în prefaţa textului: „*Cred că lucrul cel mai îngrozitor din piesă e când Iona îşi pierde ecoul.”*

Personajul trece printr-o serie de probe (este înghiţit succesiv de trei peşti) şi se descoperă că vânătorul devine vânat sau înghiţitorul înghiţit. Fire reflexivă, meditează asupra unor probleme existenţiale: soartă, viaţă, moarte*.”De ce trebuie să se culce toţi oamenii la sfârşitul vieţii?”*. Deşi ratează de mai multe ori, nu-şi pierde încrederea în puterea omului de a-şi învinge limitele, de a ieşi din labirintul existenţei, nu încetează nicio clipă să aspire spre o existenţă superioară. Viaţa i se revelează în toată complexitatea ei: e *„frumoasă şi minunată şi nenorocită şi caraghioasă*”

---

[1] Eugen Simion, idem, op. cit.
[2] Doina Ruşti, **Dicţionar de teme şi simboluri**, Ed. *Univers Enciclopedic*, Bucureşti, 2002
[3] Gilbert Durand, **Structurile antropologice ale imaginarului**, Ed*. Univers*, Bucureşti, 1977
[4] Doina Ruşti, idem

Setea de absolut a personajului se explicitează în finalul dramei. Iona realizează că alesese un drum greşit, în afara Sinelui, când de fapt calea cea adevărată este înăuntrul nostru. „*Trebuie s-o iau în partea cealaltă. E invers. Totul e invers.”*

Gestul repetat al spintecării burţilor de peşte, în final, spintecarea propriului pântec, dar şi replica *„Răzbim noi cumva la lumină*” pot sugera (fără a fi o interpretare exhaustivă) faptul că eroul se răzvrăteşte împotriva unei existenţe într-un spaţiu limitat şi prin această revoltă îşi ia în stăpânire destinul, depăşindu-şi astfel condiţia.

Având în vedere sursa de inspiraţie, construcţia subiectului, simbolistica personajului, dar şi una dintre replicile lui Iona – „E tare greu să fii singur” – piesa de teatru ***Iona*** este o *dramă existenţialistă*. Deşi dramaturgul subintitulează textul *tragedie*, drama ***Iona*** este numai aparent tragedie, fiindcă dimensiunea tragică a textului nu constă în faptul că în final personajul moare, ci în faptul că, dincolo de voinţa lui, ajunge într-o situaţie limită. Nici personajul Iona nu este un ideal uman, un erou, ca în tragedia greacă, ci un om obişnuit care stă sub semnul destinului, dar care se răzvrăteşte împotriva acestuia printr-o moarte voluntară.

Drama ***Iona***, de Marin Sorescu, aparţine teatrului modern, fiindcă autorul renunţă la formele dramaturgiei tradiţionale, dar promovează preferinţa pentru teatrul parabolic, pentru teatrul absurdului, pentru alăturarea elementelor comice şi a elementelor tragice, pentru decorul stilizat, simbolic şi nu în ultimul rând, pentru limbajul încifrat, uneori dezarticulat.

Repere critice

- Eugen Simion, **Scriitori români de azi**, vol. III, Ed*. Litera Internaţional*, Bucureşti,1998: *„Când un poet scrie teatru, este aproape sigur că piesele lui sunt nişte metafore dezvoltate. Marin Sorescu face excepţie, piesele lui nu intră în categoria incertă a teatrului poetic, deşi, prin tensiunea ideilor şi traducerea unor atitudini umane în simboluri mari, nu sunt lipsite de lirism şi nici de dramatism.* ***Iona, Paracliserul*** *şi* ***Matca*** *sunt opere dramatice în sensul nou pe care îl dau termenului scriitorii moderni de genul Beckett sau Ionesco: o căutare spirituală. Temele dezvoltate de aceste monologuri dramatice merg, până la un punct, în direcţia existenţialiştilor [...], însă Marin Sorescu nu face din moarte o problemă fundamentală şi nu caută în absurd o eternă soluţie de salvare”*
- Vladimir Streinu, **Pagini de critică literară**, vol. IV, art. *Iona, chitul şi alţi ihtiozauri*, Ed*. Minerva*, Bucureşti, 1976: *„După ce cititorul admiră încă o dată la Marin Sorescu problematica spiritului său, cunoscută de la primele lui poezii, după ce îşi dă seama că se află în faţa conştiinţei arse de setea cunoaşterii absolute, lovite de sentimentul singurătăţii metafizice şi mai ales strivite de marginea existenţei, după ce contemplă simbolul tragic al lui Iona, pe care îl raportează uşor la creaţiile lui Hemingway, Ionescu şi Beckett, dar îl şi disociază tot atât de uşor, el se poate totuşi întreba: a găsit Iona – modernul prin sinucidere cunoştinţa aceasta esenţială, leacul solitudinii şi libertatea totală? Este soluţia lumii de totdeauna sau numai a unei lumi speriate de moarte şi care, apărută mai de curând, nu mai crede în nimic? Căci un ideal hrănit cu o viaţă de om e soluţia cel puţin a eliberării, chiar dacă acea viaţă palpită, vorba lui Hamlet, într-o coajă de nucă. Direcţia în care Marin Sorescu pune pe Iona să-şi caute fericirea doar suspendă problema”*

- Traian T. Coşovei, **Marin Sorescu – vocea din burta chitului**, *Luceafărul de dimineaţă*, nr. 37/ 2009: *„Nicolae Manolescu interpreta finalul piesei de teatru* ***Iona*** *ca pe un «triumf» sau, am spune noi, ca pe un gest superior de nesupunere salvatoare. Personajul nu se sinucide (în sensul comun al cuvântului), ci se eliberează... se salvează pentru o nouă luptă care are şi ceva donquijotesc în străfundurile conştiinţei de sine, în labirintul fiinţei. Dacă privim din acest unghi interpretativ, ironia lui Marin Sorescu este marca tragică a unei conştiinţe care încearcă să se elibereze din cuşca anatomică a contingentului, dar, mai ales, din labirintul absurd al unui edificiu kafkian. În aceeaşi piesă de teatru,* ***Iona****, personajul proiectează mental – ca într-un delir terifiant – construcţia unei ambarcaţiuni din lemn în jurul ei marea, abisul lichid. Este dacă forţăm lucrurile, o situaţie asemănătoare (dar în planuri epice diferite) cu încercarea de salvare din labirintul propus de Dedalus şi Icar. Ceea ce îl individualizează şi îl singularizează pe Marin Sorescu este maniera donquijotescă ce pare logică numai în «lumina» altei gândiri. Mica moară de vânt din burta peştelui înghiţit de peşte nu este decât un argument al acestei interpretări abordate şi de alţi comentatori. Peste toate pluteşte însă, mai adânc decât apele mării, sentimentul unei singurătăţi cosmice”*

Bibliografie critică selectivă

Apostolescu, Mihai, *Ion Creangă între mari povestitori ai lumii*, Bucureşti, Editura Minerva, 1978;
Balotă, Nicolae, *De la Ion la Ioanide,* Bucureşti, Editura Eminescu, 1974;
Balotă, Nicolae, *Opera lui Tudor Arghezi,* Bucureşti, Editura Eminescu, 1979;
Berlogea, Ileana, *Istoria teatrului universal*, Bucureşti, Editura Didactică şi pedagogică, 1981;
Bîrlea, Ovidiu, *Poveştile lui Creangă*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967;
Caracostea, Dumitru, *Arta cuvântului la Eminescu*, Iaşi, Junimea, 1980;
Călinescu, George, *Opera lui Mihai Eminescu*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1964;
Călinescu, George, *Universul poeziei*, Bucureşti, Editura Minerva, 1973;
Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, 1986;
Călinescu, Matei, *Cinci feţe ale modernităţii*, Iaşi, Editura Polirom, 2005;
Ciobanu, Nicolae, *Între imaginar şi fantastic în proza românească*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1987;
Ciopraga, Constantin, *Personalitatea literaturii române*, Iaşi, Institutul European, 1997;
Conte, Rosa del, *Eminescu sau despre Absolut*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1990;
Constantinescu, Pompiliu, *Poeţi români moderni*, Bucureşti, Editura Minerva, 1974;
Constantinescu, Pompiliu, *Romanul românesc interbelic*, Bucureşti, Editura Minerva, 1977;
Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Bucureşti, Editura Minerva, 1972;
Dram, Constantin, *Devenirea romanului, Începuturi, Iaşi, Institutul European*, 2003;
Fanache, Valeriu, *Eseuri despre vârstele poeziei*, Bucureşti, Editura Minerva, 1982;
Fanache, Valeriu, *Caragiale*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1984;
Gană, George, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Bucureşti, Editura Minerva, 1976;
Gorcea, Mihai Petru, *Nesomnul capodoperelor*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1977;
Livescu, Cristian, *Introducere în opera lui Ion Pillat*, Bucureşti, Editura Minerva, 1980;
Lotreanu, Ion, *Introducere în opera lui Mircea Eliade*, Bucureşti, Editura Minerva, 1980;
Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii contemporane*, Bucureşti, Editura Minerva, 1981;
Manolescu, Florin, *Caragiale şi Caragiale*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1983;
Manolescu, Nicolae, *Lecturi infidele*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1966;
Manolescu, Nicolae, *Teme*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1971;
Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*, Bucureşti, Editura Minerva, 1980;
Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică*, Braşov, Editura Aula, 2001;
Manolescu, Nicolae, *Despre poezie*, Braşov, Editura Aula, 2002;
Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Bucureşti, Editura Paralela 45, 2008;
Marino, Adrian, *Modern, modernism, modernitate*, Bucureşti, ELU, 1969;

Micu, Dumitru, *Între Apollo şi Dionysos*, Bucureşti, Editura Minerva, 1979;
Mincu, Marin, *Repere*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1977;
Mincu, Marin, *Mihai Eminescu, Luceafarul. Texte comentate*, Bucureşti, Editura Albatros, 1978;
Mincu, Marin, *Lucian Blaga. Poezii*, Bucureşti, Editura Albatros, 1983;
Mincu, Ştefania, *Nichita Stănescu. Poezii*, Bucuresti, Editura Albatros, 1987;
Ornea, Zigu, *Tradiţionalism şi modernitate în deceniul al treilea*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1980;
Paleologu, Alexandru, *Treptele lumii sau calea către sine a lui MIhail Sadoveanu,* Bucureşti, Cartea Românească, 2006;
Papadima, Liviu, *Literatură şi comunicare. Relaţia autor-cititor în proza paşoptistă şi postpaşoptistă*, Iaşi, Editura Polirom, 1999;
Perpessicius, *Studii eminesciene*, Bucureşti, Editura Muzeul Literaturii Române, 2001;
Petraş, Irina, *Un veac de nemurire*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989;
Petrescu, Ioana Em., *Eminescu – poet tragic*, Iaşi, Junimea, 1994;
Petrescu, Ioana Em., *Eminescu şi mutaţiile poeziei româneşti*, Bucureşti, Editura Viitorul Românesc, Bucureşti, 1998;
Petrescu, Ioana Em., *Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2000;
Philippe, Gilles, *Romanul, de la teorii la analize*, Iaşi, Institutul European, 2002;
Pop, Ion, *Lucian Blaga – Universul liric*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1976;
Popovici, Vasile, *Eu, personajul*, Bucureşti, Cartea Românească, 1988;
Scarlat, Mircea, *Ion Barbu, poezie şi deziderat*, Bucureşti, Editura Albatros, 1981;
Scarlat, Mircea, *Istoria poeziei româneşti*, I, II, III, Bucureşti, Editura Minerva, 1986;
Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, I, II, IV, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1989;
Sângeorzan, Zaharia, *M. Sadoveanu. Teme fundamentale*, Bucureşti, Editura Minerva, 1976;
Streinu, Vladimir, *Pagini de critică literară*, IV, Bucureşti, Editura Minerva, 1976;
Ştefănescu, Alex., *Preludii*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1977;
Ştefănescu, Cornelia, *Momente ale romanului*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973;
Tupan, Ana Maria, *Scenarii şi limbaje poetice*, Bucureşti, Editura Minerva, 1989;
Ursache, Petru, Camera Sambo, *Introducere în opera lui Mircea Eliade*, Bucureşti, Editura Coresi, 1993;
Todoran, Eugen, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timişoara, Editura Facla, 1985;
Vianu, Tudor, *Studii de literatură română*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1965;
Vianu, Tudor, *Introducere în opera lui Ion Barbu*, Bucureşti, Editura Minerva, 1970;
Vianu, Tudor, *Istoria literaturii române moderne*, Opere 2, Bucureşti, Editura Minerva, 1972;
Vianu, Tudor, *Mihai Eminescu*, Iaşi, Editura Junimea, 1974;
Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români*, Bucureşti, Editura Minerva, 1981;
Vianu, Tudor, *Scriitori români din secolul XX*, Bucureşti, Editura Minerva, 1986;
Vlad, Ion, *Aventura formelor*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1996.

CUPRINS